3 1761 08172378 5

BINDING SECT. OCT 2 3 1969

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/gabrieledannunzi00borg

4
412-R
I

CONTEMPORANEI D'ITALIA

II.

DELLO STESSO AUTORE

STORIA DELLA CRITICA ROMANTICA IN ITALIA (Napoli, Edizioni della « Critica », 1905).

LA NUOVA GERMANIA (Torino, Bocca, 1909).

LA CANZONE PAZIENTE (Napoli, Ricciardi) — d'imminente pubblicazione.

Di prossima pubblicazione:

LA FALCE, tragedia in versi.

LE TRASFIGURAZIONI DI BRUNILDE, storia della poesia germanica.

Ybo

G. A. BORGESE

Gabriele d'Annunzio

CON BIBLIOGRAFIA, RITRATTO E AUTOGRAFO

NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
1909

PROPRIETÀ LETTERARIA.

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.

TIPI S. MORANO - NAPOLI

A mio padre
ed all' ombra casta di Virgilio
compagna della sua solitudine
alpestre.

I.

CHE COS'È IL DANNUNZIANESIMO?

Ancora fermo sul culmine della sua operosità, ancora lontano di qualche anno dalla cinquantina, Gabriele d'Annunzio può ripensare a un trentennio di ininterrotto lavoro. Nel marzo del 1879 si pubblicava a Prato un opuscolo, ove « i giovani Vittorio Garbaglia e Gabriele d'Annunzio » facevano « augurii e voti » « all'augusto Sovrano d'Italia Umberto I di Savoia nel... suo giorno natalizio », e vedeva la luce il primo endecasillabo del nuovo poeta:

Lungo i declivi del romuleo Tebro.

Nel febbraio del 1909 si propagava lungo i fili telegrafici e telefonici il lieto annunzio di nascita della tragedia ultimogenita, della *Fedra*.

Durante quest' ampio intervallo di tempo, nel quale l'Italia vide sorgere e tramontare fortune politiche e partiti, scorrere di sangue le strade cittadine e rifiorire una pace carica di speranze, balzare da una cupidigia ignorante e perire nel pianto della disfatta il sogno di un impero coloniale; durante questo lentissimo spegnersi d'un secolo vecchio e questo lento

albeggiare d'un secolo e d'una generazione nuova, che andava seppellendo lentamente i superstiti delle guerre e delle congiure tra le quali si fondò l'unità e la libertà della patria; attraverso tanto imperversare di questioni e di passioni ondeggianti in una rapidissima successione di crisi che mescevano infaticabilmente il passato al futuro; attraverso tanta irrequieta vicenda di uomini e di cose, un sol uomo è rimasto inamovibile dal primo piano di questa cronaca molteplice, che non si fondeva nell'unità della storia. E quell'uomo era Gabriele d'Annunzio. Una sola questione, una sola passione, un solo interesse tornava a rifluire nell'anima italiana, non appena si fosse placata l'efimera commozione d'una campagna elettorale, d'uno sciopero agrario, d'un regicidio. E quella inesauribile questione s'aggirava intorno a Gabriele d'Annunzio. È Gabriele d'Annunzio o non è un grande poeta? è la sua arte una gloria, che bisogna iscrivere nel libro aureo della nazione, o una macchia da cancellare, una vergogna da espellere?

Sono ora passati trent'anni. Non un anno s'è chiuso, senza che questo idolatrato ed esecrato nome tornasse a squillare sulla folla semianomina dei frontispizii allineati nelle vetrine dei librai. Non un mese, talvolta non una settimana, è scivolata nel gurgite del tempo, senza che agli orecchi ed alla fantasia dei contemporanei non giungesse l'eco fragorosa dell'ultima avventura spirituale di Gabriele d'Annunzio. Oggi la trama ed il titolo di un'opera che non sarà scritta giammai, domani un duello; ieri un discorso elettorale, il teatro d'Albano, la ricetta d'un nuovo profumo, un'amante licenziata. Non un solo istante,

durante tre volte dieci anni, di concentrazione pudica, di semplice silenzio, di muta elaborazione interiore. Pur nei rari e brevi intervalli, nei quali della vita intima ed estrinseca di Gabriele d'Annunzio non si propalarono primizie invereconde e ciarlataneschi inventarii, pareva quasi ch'egli fosse riuscito a rendere pubblicità la segretezza, fragoroso il silenzio. Pareva che il popolo italiano soffrisse di questo immeritato abbandono. Che cosa farà d'Annunzio, giacché non parla, non telegrafa, non telefona, giacché non diffonde almeno il bollettino delle sue passeggiate a cavallo e non inventa nemmeno una nuova ruota d'automobile? Che cosa cova nell'ombra? Ed il popolo italiano si torceva in una crudele ansietà, come l'amante, la cui bella si sia ritirata col viso scuro e con la fronte corrugata senza dargli un appuntamento per il giorno dopo.

Nessun sovrano, nemmeno Guglielmo II, nessuna attrice, nemmeno Cécile Sorel, è vissuta così pubblicamente ed apertamente come questo poeta. La sua casa fu come una casa di cristallo illuminata da un riflettore elettrico. Chi volle e chi non volle dove apprendere a memoria come dorma e come si svegli il più grande poeta dell'Italia contemporanea, in che ora del mattino faccia le sue abluzioni, perché stimi opportuno astenersi dalle sigarette e dal vino, con che foga faccia all' amore, e dove compri le sue cravatte e quanti levrieri mantenga. Alcune diecine di migliaia sono le persone che l' hanno conosciuto da vicino; parecchie centinaia quelle che gli dettero del tu, che banchettarono con lui in affettuosa dimestichezza, e udirono dalla sua viva bocca proteste di fraterna ami-

cizia e di singolare ammirazione. Ciascheduno di questi eletti fu, durante il suo quarto d'ora di beatitudine, circondato da un nugolo di tributarii, che, non potendo attingere alla fonte, chiedevano alla succursale, con un fremito di appassionata cupidigia, i beneficii dell'intimità. Ma quelli, che rimasero fuori dai cerchi concentrici delle relazioni personali, nutrirono la loro curiosità nei quotidiani e nelle riviste, percorsero interviste e biografie, esplorarono lungamente i suoi cento e cento ritratti, donde il suo sguardo vitreo sfuggiva con l'enimmatica glacialità della Sfinge. Chi era dunque? angelo o demonio? artista o ciurmatore? avventuriero o vate?

Tutti poi lessero e rilessero i suoi romanzi, mandarono a mente le sue liriche, applaudirono o fischiarono i suoi drammi. È raro che un pregiudizio o un errore si sia fatto strada nell' anima di un solo italiano per difetto di conoscenza, perché non mai è avvenuto in Italia che un artista fosse così largamente ed esattamente conosciuto come d'Annunzio. Le molte migliaia di copie, nelle quali ciascun libro suo fu diffuso, rappresentano quasi un milione di lettori; e lettori, in massima parte, non distratti o fugaci, ma fervidamente curiosi, ardentemente indagatori, usi a tornare sul libro dannunziano già letto con vigorose discussioni da strada o da caffè, con epistole agli amici, con riletture ed urti ed antitesi e sintesi d'impressioni cozzanti. Uscivano articoli e opuscoli, si pronunciavano conferenze e discorsi sul poeta e sull'uomo. Critici di specchiata imparzialità e d'inesorabile acume pubblicarono saggi, ch'ebbero volta per volta l'aspetto di un giudizio definitivo. E

taluno raggiunse, per conto suo, il giudizio definitivo, ma senza riuscire nel cómpito d'imporlo alla pubblica coscienza. La quale vagola ancora in una selva di punti interrogativi. Né si rassegna all'incertezza, sbadigliando e rimettendo ai posteri la decisione; ma s'affanna vanamente a districarsi dal dubbio, riposando ad ora ad ora in un giudizio enunciato con solennità che non ammette repliche, salvo a riprendere il cammino, passando dall'errore superato ad un errore da superare.

Tale è il fenomeno dannunziano, e non quello che volgarmente si crede. Non sono dannunziani quei quattro o cinque giovincelli, che, dipartendosi da ogni generazione di studenti ed abbandonando il tempio di Minerva diplomata, approdano allo scoglio sirenico di Settignano, imparano a parlare con voce nasale e con giusta dizione, colluttano coi fischiatori al lubbione del teatro d'opera dove nasce con grande frastuono la decima musa, e rimano i Paralipomeni delle Città del Silenzio, e imparano a memoria la Prefazione a *Più che l'amore* ove s'afferma che dopo Dante Alighieri non c'è che Gabriele d'Annunzio. Bisogna mitigare l'iniquo disprezzo, che grava su questo famigerato dannunziano, il quale pare biondiccio e pelato anche quand'ha la pelle d'un creolo e la zazzera d'un Assalonne, e pare impubere anche quand'è padre di figli, e, giunto sul limitare dei quarant'anni, procrea nella solitudine del suo spirito il progenitore dei superuomini, sfaccettando per un editore, ignoto come il nume di Delfo, le strofe d'un novello Isotteo. Bisogna perdonare a costui, perché sono dannunziani anche quelli che lo deridono e l'oltraggia-

no. Sono dannunziani i direttori di giornali che galoppano a briglia sciolta dietro la primizia del nuovo capolavoro; sono dannunziani i poveri diavoli che pagano con un biglietto di medio taglio la poltrona di prima rappresentazione; dannunziani i critici che lanciano una catapulta di cinque colonne ad ogni nuovo miracolo dell'idolo da infrangere, i moralisti che lo scomunicano, gli amici trascurati che lo diffamano. Sono insomma dannunziani i denigratori non meno che gl'idolatri, i pappagalli orgogliosi né più né meno che i pappagalli ipocriti, definiti esattamente dal medesimo d'Annunzio, quando disse che « non sapendo aver*lo* per maestro, *l'* hanno per padrone, e recano in fronte il *suo* marchio rosso, e cercano invano di graffiarlo rompendosi le unghie. » Dannunziani i coetanei, soffocati dall'incubo di una gloria fragorosa troppo altamente squillante sulle loro vite stentate, che, non sapendo proseguire per un libero cammino, si contorcevano in una grottesca rivalità; e dannunziana la nuova generazione, più pura di spirito e più acuta d'intelletto, ma fiacca inoperosa e triste, che spera demolire con una rispettabile ma impotente smorfia di disgusto un edificio di celebrità e di grandezza che fu costrutto con gran fatica di schiena e con grand' impeto di petto. Dannunziani quelli che bociano in una servile frenesia e dannunziani quelli che strillarono di dispetto e d'ira, non escluso il povero Panzacchi, non escluso il poverissimo Chiarini, primo a dar fiato alla tromba dell'elogio (2 maggio 1880) e colto dalla Morte con la frusta del vituperio nel pugno; e dannunziani quelli che consacrano al Gloriosissimo il primo pensiero

mattutino e l'ultimo pensiero serale; e dannunziano il Cesareo, che, scrivendo una storia della letterarura italiana, non lo nomina neppure.

Giacché essere dannunziano non significa ripetere d'Annunzio e nemmeno adorarlo in una resupina passività. Significa ingigantire l'importanza del *caso d'Annunzio*, pensare per lui o contro di lui, senza tregua e senza dimenticanza, farsi dell'arte sua e della sua persona una specie di manìa, d'idea fissa, di luogo comune, dove si rifugia lo spirito nei suoi intervalli di pigrizia. Ed in questo senso, che è il vero, è dannunziana tutta l'Italia, la quale, per ragionare e discettare intorno a d'Annunzio, farebbe un fascio di tutte le questioni di politica estera e di politica interna, di salarii e di scioperi. Perché, se non fosse dannunziana, si sarebbe già formato un giudizio medio ed equanime dell'uomo e dell'opera; giudizio, per il quale non le mancava né il tempo — trent'anni — né i documenti — tutta la vita privata di d'Annunzio, ed in più la leggenda di questa vita; e tutte le opere, essendo più che sicuro che non un solo rigo vergato dalla penna d'oca patisce la clorosi dell'inedito; ed, oltre a tutte le opere vere, quell'altre innumerevoli, non mai scritte né pensate, che l'autore ha narrate ai *reporters* dei giornali. Ma è propria delle passioni l'irragionevolezza: sia poi la passione amore o sdegno, tenerezza od ira, ansioso interesse o vuota e dissennata curiosità. Quindi l'uno e l'altro accesso: la nausea per un atto od un libro dell'individuo d'Annunzio trasportata a tutto l'uomo e a tutta l'opera; l'entusiasmo per una sua lirica dolce o solenne generalizzato a tutta l'opera e a tutto

l'uomo. La passione non esita nel giudizio, non contrappesa i sì ed i ma; tumultua orgiasticamente da una perentoria affermazione ad una negazione furibonda.

Tale è dunque il fenomeno dannunziano: nuovo pure in una terra, come la nostra, che fu sempre dilacerata dalle contese letterarie. Non ha nulla di simile col marinismo, transitoria effervescenza d'un entusiasmo irragionevole ma concorde; ha poche affinità con la celebre disputa sul Tasso, aggiratasi intorno a cavillosi problemi retorici e alla fittizia rivalità fra un grande morto ed un malvivo. Forse siamo vicini ad una soluzione della crisi trentenne; forse va preparandosi quello stato di pensosa indifferenza e di equanime placidità, in cui la giovine Italia metterà l'immagine del non più giovine d'Annunzio al posto che le compete, senz'inazzurrarla d'incenso né coronarla di spine. Ma, proprio mentre il dannunzianesimo accenna ad esaurirsi, appare più viva e più tormentosa all'osservatore la complicata difficoltà del fatto storico che si chiude. Come spiegarlo? basta darne la colpa all'inverecondo « reclamismo » del poeta, che s'è fatto commesso viaggiatore della sua poesia, adulando e blandendo, fustigando i sensi ed eccitando i nervi, esibendosi e disparendo al momento opportuno, coronando di sonetti e di drammi la vanità delle città morte e delle città vive, usurpando a suo profitto la commozione per l'ultimo funerale od il subbuglio generato dal più recente oltraggio austriaco? Altri han tentato d'imitarlo, altri l'avevano preceduto nel metodo; e non rimasero a lungo sulla superficie del pubblico interesse. O basterà darne il

merito alla sua potenza d'artista? Altri poeti, non meno grandi e potenti di lui, o languirono nell'oscurità, o fecero tranquillamente la loro via, senza occupare il posto vuoto, come la larva di Banquo, alla colezione ed al pranzo dei suoi contemporanei. Ci dev'essere nel suo temperamento qualche cosa di più alto che non sia l'impostura e qualche cosa di men puro che non sia l'arte; ci dev'essere un nodo assai più intimo e meno banale che non siano le solite ricette del successo. Sciogliere questo nodo significa giustificare, superandolo, il dannunzianesimo, e significa collocare, interpretandolo, Gabriele d'Annunzio nella storia dello spirito moderno.

II.

LO SPIRITO E L'ARTE DANNUNZIANA NEL LORO SVOLGIMENTO.

1. La biografia dell'uomo e dell'artista.

Mettete che un biografo di aritmetica precisione ritagli la vita e l'opera di Gabriele d' Annunzio in tre periodi, di un decennio ciascuno, dal 1879 al 1889, dal 1889 al 1899, dal 1899 al 1909. E mettete che un collaboratore di questa insignificante ed estrinseca biografia noti come segno prevalente del primo periodo la lirica, del secondo periodo il romanzo e del terzo il dramma. E che un altro collaboratore osservi come, nel primo decennio, d' Annunzio abbia eletto a centro urbano della sua attività la capitale ed a rifugio campagnuolo di raccoglimento e di lavoro la spiaggia del nativo Abruzzo; come, nel secondo, abbia lungamente esitato fra Napoli, Roma e Firenze, decidendosi infine per la campagna toscana, dov' era sbocciata la sua prima adolescenza; e nel terzo abbia eletto a suo domicilio lo *sleeping-car* dei treni direttissimi e il *tea-room* dei grandi alberghi internazionali, onorando la solitaria villa settignanese di qualche fugace passaggio nei rari momenti di sosta. Nel primo decennio le rapide e facili conquiste donnesche, nel secondo le *liaisons dangereuses*, i durevoli e placidamente

confessati matrimonii morganatici nel terzo. Alla fulminea fortuna che incoronò già di vittoria l'esordiente seguirono la povertà, lo sconforto, la solitudine, il ridicolo; superata la decenne crisi, d'Annunzio abbrancò un'altra volta per i capelli la sua sorte, ottenne l'universale riconoscimento del suo genio, raccolse onori, applausi, vistose mercedi. Un avvenimento esteriore separa il primo periodo dal secondo, svelando al critico psicologo il segreto della trasformazione. E quest'avvenimento è il servizio militare, prestato dal d'Annunzio a ventisei anni, tra la composizione del *Piacere* e quella di *Giovanni Episcopo*: parentesi, che interruppe la gaudiosa vita romano-bizantina e spezzò la florida catena dei trionfi. Un altro avvenimento esteriore spiegherebbe la transizione dal secondo al terzo periodo. E quest'altro avvenimento è la vita parlamentare di Gabriele d'Annunzio, la campagna elettorale (1897), il gesto rivoluzionario di passaggio, anzi di salto, dall'estrema destra all'estrema sinistra (1898), cui tenne dietro e doveva tener dietro *La Gloria* (1899). Perfino le condizioni di vita pubblica, le fortune e i disastri traverso cui è passata l'Italia si riverberano sull'opera del poeta, ora illuminandola, ora soffondendola come d'una patina opaca e d'una velatura di ambigua sofferenza. E l'impeto irriflessivo e gagliardo della lirica giovanile — concluderebbe il nostro immaginario biografo psicologista e tainiano — coincide con la folata africanista, con l'imperialismo marittimo di Brin, con l'orgoglio crispino, col furore affaristico e avventuriero della terza Roma. Mentre l'ansioso e malsicuro raccoglimento, che

va dal *Giovanni Episcopo* alla *Gioconda* corrisponde al periodo disastroso, fra Dogali ed Abba-Carima, fra il disavanzo e le schioppettate; finché, rinnovata la pace e la fiducia, l' Italia fonda le basi della futura prosperità, e Gabriele d'Annunzio restaura, dentro il suo spirito, la gioconda armonia giovanile, sinfonizzandola nella vastità dell' esperienza vissuta e nella ricchezza di un cervello maturo.

Ebbene, le tappe di questa biografia esteriore, che noi ripudiamo, dopo averla inventata, coincidono press' a poco con le tappe e con le crisi, che noi narreremo nello svolgimento interiore dello spirito di Gabriele d'Annunzio. Noi scegliamo un altro metodo, perché crediamo che la vita proceda dal di dentro al di fuori, e non dal di fuori al di dentro, e crediamo che lo spirito spieghi l'evento e non che l'evento spieghi lo spirito. Scomporre d'Annunzio entro una storta, sul cui fondo si depositi una certa dose di Abruzzo violento realistico sensuale e coloristico (di quel comodo Abruzzo, inventato dalla critica paesana e poi giustamente sfruttato dai giornali austriaci, quando incolparono di « metodi abruzzesi » gli studenti italiani di Vienna), mentre dal collo svapora un' altra considerevole dose di quella Roma sommarughiana e tanlonghiana, spudorata ed affaristica, festaiola ed intrigante, che tutti sappiamo a memoria, sarebbe un' operazione troppo comoda e sbrigativa per chi vuole arrivare ad altro che a chiacchiere. I fatti seguono lo spirito, come l' ombra segue il corpo; e perciò gli somigliano, e perciò, narrati abilmente, sembrano comprendere ed esaurire tutta la vita di un uomo e tutta la sostanza di un'opera d'arte, anzi

di esplorarla nell'intimo e di coglierla in genesi. In realtà, un temperamento individuale d'artista trasforma i dati dell'eredità e dell'ambiente, secondo la sua legge e il suo volere. Non tutti i figli della signora d'Annunzio arrivarono a comporre le *Laudi* o qualche cosa di simile; né tutti gli abruzzesi furono voluttuarii e violenti, né tutti i giovani letterati, che circolarono nell'orbita di Sommaruga, cantarono o tentarono di attuare il superuomo. Anche nel 1883 si poteva a Roma, oltre che nella redazione del « Capitan Fracassa » e della « Cronaca Bizantina », vivere nei corridoi dei musei e nelle sale delle Biblioteche; e si poteva, invece che la Roma pontificia degli obelischi e delle fontane, amare la Roma delle terme e degli archi, della forza misurata e della sapienza legislatrice. Ed a Firenze si poteva imparare il placido ritmo del rinascimento, ed a Napoli la franca schiettezza d'un riso perpetuo, che sgonfia le vesciche verbali ed uccide le formule inani. Se da Roma, da Napoli e da Firenze, dalla civiltà moderna e dalle memorie classiche, da Carducci e da Maupassant, Gabriele d'Annunzio ha imparato certe determinate cose e non certe altre, questo avvenne, perché di quelle determinate cose, e non delle altre, aveva bisogno il suo spirito.

La cui vera storia comincia non dalle immigrazioni etrusche, né da Ovidio Nasone abruzzese né dalla crisi edilizia romana, e non si ricerca nella genealogia dei d'Annunzio né in quella dei Rapagnetta, ma comincia e si ricerca in Gabriele d'Annunzio medesimo. Il quale è nato così e così per una infinità di cause e d'influenze, che nemmeno appros-

simativamente si possono discriminare. Ogni individuo è la sintesi delle cause infinite, che contribuirono alla sua formazione, e le comprende tutte in se stesso. Ma la storia e la critica di quest' individuo non si fa con un' analisi arbitraria, essendo arbitrario ricercar l' infinito. La critica è una sintesi, che parte da un' altra sintesi. Vogliamo dire che la sua opera non procede a ritroso, non giudica d' Annunzio cercandone gli elementi nel nonno o nella nutrice, ma lo prende dalla storia così come la storia gliel' ha dato, trasforma l' intuizione dell' artista in coscienza d' arte, e, trasformatala, la supera. E la storia d'un individuo fisico comincia dal momento della sua nascita, non un attimo prima; come la storia d' un temperamento artistico comincia dall' istante in cui questo temperamento è divenuto attivo, rivelandosi in un' opera. Fatta la storia interiore, che è l' unica reale, i lettori potranno a loro agio illustrarla con episodii di cacce e d' amori, con serate teatrali e con itinerarii di viaggi, con servizii militari e campagne elettorali, con aneddoti e cronologie.

I decennii, i periodi, le crisi e i rinnovamenti esteriori non contraddiranno alla sintesi storica; anzi parranno tutt' uno con essa, mentre non ne sono che le più facili e visibili esemplificazioni. Perciò noi trascureremo i fatti, i fatterelli e i fattacci della vita privata e pubblica di Gabriele d' Annunzio. E non baderemo che all' intimo dramma del suo spirito artistico. Il giudizio sull' uomo — se pur fosse necessario — scaturirà da sé.

2. Origini del temperamento di d'Annunzio.

A Umberto I di Savoia (1879) — *Primo Vere* (1879) *In Memoriam* (1880).

Leggiamo, un momento, la fede di nascita di questo spirito artistico. La fede di nascita è un piccolo volume in trentaduesimo, stampato sul finire dell'anno 1879, nella tipografia di Giustino Ricci, a Chieti. S'intitola *Primo Vere*. É commovente indugiarsi alquanto fra quelle impacciate fanciullaggini, quando si pensa alla forza e alla gloria che dovevano seguire. L'autore non contava ancora diciassett'anni; e, fuori che la sua vecchia ed umile casa di Pescara e le nude pareti del Collegio Cicognini, non aveva nulla visto del mondo e meno ancora del bel mondo.

La Roma di Sommaruga non esisteva nemmeno in sogno; le amanti la gloria la fortuna esistevano in sogno, come esistono per tutti i collegiali nella stanchezza del compito già scritto e nel disgusto del compito da scrivere. Con quale *ambiente* di corruzione e di lusso potrebbe interpretarsi il *Primo Vere?* bisognerebbe ridursi all'eredità abruzzese con innesto fiorentino. Il giovinetto dedicava poemi classicheggianti sull'Etna « ai cari genitori Francesco e Luisa », scriveva sonetti in memoria della nonna defunta, e per far piacere ai professori, inneggiava ad Umberto I di Savoia. Non è vero che d'Annunzio sia stato un precoce; la massima parte dei ragazzi d'ingegno sono, fra i sedici e i diciassette anni, più colti, più ribelli e meno puerili che non fosse d'Annunzio nel-

l'anno suo di nascita 1879. Scrivono, però, versi più brutti dei suoi. In questi componimenti liceali è chiuso il germe d'un temperamento artistico, ed il temperamento è già quello di d'Annunzio. Carducci o Stecchetti? Leggeva ed imitava l'uno e l'altro, ma cercando se stesso. Gli piaceva di Stecchetti la licenza, e gli ripugnava la tenerezza; amava di Carducci l'orgoglio, senza capirne l'austerità. Vagheggiò una specie di Stecchetti in versi barbari, con la sua mollezza scherzevole divenuta impeto affermativo. Simile il contenuto, dissimile la forma. Il piacere sensuale colto quasi nella solennità di un dovere morale; non leggerezza, ma legge; il *libito* inculcato con l'energica persuasione e l'alterigia verbale del civismo carducciano. Che era il Carducci, visto da d'Annunzio, se non il cantore di violenti accoppiamenti fra satiri e ninfe? Indirizza un'ode « a Enotrio Romano, Autore delle *Odi Barbare* »;

> O pur la Musa ne' suoi caldi baci
> t' infuse il foco ch' animava Alceo,
> e ti ricinse d' un vapor *soave*
> d' eolie ambrosie?
>
> Volan le strofe da 'l tuo libro ardite
> come saette: volano con suoni
> *molli*, con risi d' ellenica vita,
> *dolci*, balzanti:
> volano, e *l' alma innamorata cede*
> *con disìo lento a 'l fascino giocondo.*

Carducci è divenuto giocondo, molle, dolce, soave. I « caldi baci » delle Muse escono quasi quasi

di metafora, e scivolano quasi quasi verso la pornografia:

> Nude ne' giri guizzavan le forme
> snelle, procaci...

Il Carducci dei professori, dei carducciani, e fors' anche di Carducci medesimo, quello delle strofe volanti come saette e del foco di Alceo, persiste nella fantasia del giovinetto come un'immagine imparaticcia, raccogliticcia, cozzante con quella ch'è la *sua* immagine di Carducci, insita alla sua personalità, consentanea al suo temperamento. Era un Carducci irreale, ma realizzabile: un poeta il quale prendesse sul serio quel materialismo e quel cinismo, che non riusciva a prendere sul serio Stecchetti, e celebrasse la lussuria e la violenza con platonica solennità e ditirambico ardimento. Traslocare il tempietto di Venere nell' abside di una cattedrale gotica.

Sono cantate, nel *Primo Vere* (l'autore, più da arcade che da carducciano, si agnominava *Floro* o *Floro Bruzzio*), un'Ora tetra, un'Ora soave, un'Ora gioconda, un' Ora satanica, che non sono precisamente le Ore dell' Ufizio. Leggiamo l' *Ora gioconda:*

> In questi oceani di rosee luci mi beo:
> mi beo in queste danze di visioni arcane,
> e mentre respiro quest' aure portanti profumi
> una trepida voce suona d'intorno e dice:
> — È un riso la vita: l'amore è un raggio fecondo;
> godi, Floro, la vita; godi l'amore, o Floro!

Godimento non sottilmente spiritualizzato, né soffuso d'ideali malinconie:

> Solleva, o Lilia, il bianco vel virgineo,
> apri le braccia ed in un bacio dónati;
> io voglio... voglio sul tuo seno turgido
> morir morire, o Lilia!...

S'era fatta una figurazione piuttosto ottimistica del mondo questo gaio giovinetto; quella figurazione che tornerà, con un accento d'indiscutibile fede, nel *Canto novo:*

> Oppresso d'amor, di piacere
> il popol dei vivi s'addorme.

Io era — dirà ancora più tardi, tratteggiando di sé adolescente un felicissimo ritratto:

> Io era un buon fanciullo: un poco sciocco.
> M'ardea, nel petto, di dolcezza il core;
> ché non pure una volta aveami tocco
> con la sua lancia il cavalier Dolore.

Felicissimo, salvo in questa inevitabile illusione degli anni più maturi, i quali van fabbricando, nell'indistinto della memoria, la leggenda di una puerizia tutta quanta festosa e gioconda. Il dolore accompagna, invece, il piacere dal primo vagito all'ultimo rantolo. Ed anche il poetino del *Primo Vere* conosceva l'afflizione, afflizione vuota com'era vuota

la sua gioia: questa intessuta di sogni, quella della stanchezza di sognare:

Un lungo tedio gelato su 'l core mi pesa,
e l'anima in un letto di spine giace...
Su le vegliate carte la povera penna mi cade,
e indarno, o amico, sopra i miei carmi sudo...
Oh mio Giovanni, i sogni perché si dileguano presto?
Guarda in poco tempo quale mutanza strana:
Ieri la vita rise benigna com' alito d' alba,
oggi m' appare fosca come piovosa sera.

E, quando l'ora tetra indugiava, e, trascorsa che fosse, non le seguiva un'altr'ora gioconda, allora il poeta, pur di non guardare a faccia a faccia il dolore, abbandonava l'anima sua in preda a Satana. Il quale Satana non era quello di Carducci, spirito della rivoluzione sociale e della negazione scientifica, e nemmeno quello del vate Rapisardi; ma un Satana tutto speciale e individuale, fabbricato ad uso del giovinetto e studente liceale d'Annunzio, che voleva godersi la vita e conoscere il mondo:

No! più non voglio dolcezze d' amori ideali,
pregni di latte e mele non voglio i carmi:
non più carole gentili tra' fiori a 'l tramonto,
non più femminee nenie, non più languori...
Vola, Satana, vola su la grand' ala di foco:
stammi a fianco e ispirami: son tutto tuo!
Voglio l'ebrezze che prostrano l'anima e i sensi,
gl' inni ribelli che fan tremare i preti:
voglio ridde infernali con strepiti e grida insensate,
seni d' etère su cui passar le notti:

voglio orgie lunghe con canti d'amore bizzarri;
tra baci e bicchieri voglio insanire...
Vola, Satana, vola su la grand'ala di foco:
stammi a fianco e ispirami: son tutto tuo!
Tema il vile il futuro su' gelidi lini de 'l letto,
come una donnaccola, con pentimenti e lai.
Per lui ragli un requiem co 'l viso compunto il curato
e la beghina pia due lagrimette sparga;
un abatino ponzi per lui un sonetto morale
e un santo padre scriva il panegirico...
Ma io con la spada ne 'l pugno e di fronte a' nemici
con lo scherno su' labbri morrò da forte:
morrò tra' gridi feroci de' vati compagni,
tra gli strilli canini de' vinti che fuggono.
E l'estrema parola sarà una sfida superba,
una minaccia atroce sarà il mio moto estremo.
Su questo corpo esangue gli amici porranno corone,
e fremeran su l'arca liberi carmi...
Vola, Satana, vola su la grand'ala di foco;
stammi a fianco e ispirami: son tutto tuo.

Lacerate la finzione anticlericale, con cui il nuovo poeta si riattaccava artificialmente a Carducci. Interpretate il furore pretofobo come furore contro la moralità convenzionale o contro la moralità, *sic et simpliciter*. Aggiungete una verniciatura semifilosofica, nietzschismo o un che di simile, che l'imberbe scolaro non trovava ancora né sentiva bisogno di cercare. Ed avrete già bell'e confezionato il superuomo con la morale eroica e il suo piccolo bagaglio di aforismi: per non dormire, soffrire e far soffrire, *navigare necesse est*, « la saggezza non val legno ficulno ».

Rivelando agl' Italiani il nuovo poeta, Giuseppe

Chiarini scriveva: « C'è nel libro del d'Annunzio... la ostentazione di sentimenti e desiderii, che mi piace non creder veri. La poesia intitolata *Ora satanica* è una cosa poeticamente e moralmente brutta. Un giovinetto di sedici anni, pieno d'ingegno e di cuore, pieno d' entusiasmo per le cose belle e per l' arte, come è di certo il nostro poeta, deve desiderare qualche cosa di meglio che *ridde infernali con strepiti e grida insensate,* che *seni d'etère su cui passar le notti.* Simili desiderii non possono essere che schiuma del suo cervello in un momento di poco sana ispirazione o poco felice imitazione. » Giuseppe Chiarini era un onest'uomo, tutt' altro che sfornito di senso critico; ma l'onestà gli ottundeva qualche volta l'acume del senso critico. Visse abbastanza per accorgersi che l' « Ora satanica » non era una fugace frenesia, nel giovine poeta; ma non volle persuadersi che bisogna prendere i poeti, quando sono poeti, così come sono, e che queste non fugaci frenesie corrispondevano ad uno fra i momenti essenziali nello spirito di Gabriele d' Annunzio.

Abbiamo voluto discorrere ampiamente intorno a questo fiacchissimo e fanciullesco tentativo poetico e parlare del *Primo Vere* con più parole che non spenderemo intorno alle *Laudi*, appunto per fissare il ritmo del temperamento dannunziano fin dal suo primissimo albeggiare, quando all'orizzonte mentale e morale del poeta non erano apparse né le dame romane né i poeti decadenti, né la musica secentesca né la filosofia di Nietzsche. In questi tre malcerti e quasi inarticolati balbettamenti, nell' *Ora gioconda,* nell'*Ora tetra* e nell'*Ora satanica*, è già tutta avvi-

luppata ed implicita la storia e, direi quasi, la dialettica del temperamento. C'è una tesi che è la gioia, ed una antitesi che è la stanchezza di godere. Ma invece della sintesi abituale, che sarebbe un sentimento carico di dolore e di gioia commisti, ricco insomma di umanità e di quel malinconico ottimismo, che afferma la possibilità di superare il dolore negando la saggezza di rincorrere la gioia, il d'Annunzio forma una falsa sintesi, la quale costituisce lo specialissimo contenuto della sua arte. Giunti alla nausea, bisogna tornare indietro alla gioia; e, se la gioia non cede, bisogna sforzarla. Se non nasce da sé, bisogna produrla artificialmente. Nata di nascita non naturale, generata dall'acre veleno degli eccitanti, questa seconda gioia non sarà limpida e tranquilla. Si convellerà negli spasimi, vaneggerà negli incubi, porterà seco nuova sofferenza. Ma questa sofferenza sarà preferibile alla prima, ed il delirio sarà meno amaro del dolore, perché il delirio è cieco mentre il dolore è illuminato dal rimorso, e questo suscita mentre quello inebbria e addormenta la volontà.

Noi, che non facciamo i moralisti a proposito di poesia, possiamo evitarci la pena di discutere se questo schema di sentimenti sia lo schema dell'uomo probo o dell'egoista e malvagio, se generi una poesia sana e malsana, quasi che alla poesia potesse tastarsi il polso per constatare altra sanità che una sanità estetica, cioè l'espressione raggiunta, o per diagnosticare altra malattia che una malattia estetica, cioè l'espressione imperfetta. Il nostro cómpito consisteva unicamente nel constatare che questo, non

altro, è l'intimo dramma dello spirito dannunziano, e che la linea di questo dramma era già nettamente disegnata in Gabriele d'Annunzio adolescente, ignaro di letteratura e filosofia decadente, immune di vizii vissuti e nutrito di Carducci, di Stecchetti, di Orazio, di qualche altro classico latino, nel quale egli non trovava certamente il disgusto della voluttà spontanea soffocato nell'acredine ribollente di una nuova voluttà volontaria.

3. L'ora gioconda.

Canto novo (1883) — *Terra Vergine* (1883)
Il libro delle Vergini (1884).

Tra il 1879 e il 1883, avvicinandosi ai vent'anni. d'Annunzio ebbe la sua ora gioconda. Libero dalla disciplina del convitto e dal fastidio dei cómpiti scolastici, in contatto del monte e della marina nativa, vegliato dalla tenerezza orgogliosa dei parenti e dagli speranzosi vaticinii degli amici, egli conobbe, non in sogno, ma in viva ed effettuale realtà, la gioia. Era la fisica gioia di sentirsi giovane, alacre, forte: la gioia di sapere infine che cosa fosse il colore della terra e del mare, lo stormire degli alberi, il pullulare della primavera, il bacio delle donne. Era la felicità di sentirsi vivo. Una vita rigogliosa e sana, libera di ansietà e di timori, non oppressa da languidezze, fecondava in un ampio sorriso la sua immaginazione, come le giuste nozze fecondano i fianchi d'una vergine non ancora impallidita dalla lunga

attesa né corrotta dalle solitarie libidini. Dentro il suo animo non v'erano contrasti, non v'erano nemmeno stanchezze. Il mondo esteriore, sì, gl'imponeva un contrasto. Sotto al sole abruzzese, in riva al « velivolo » Adriatico si torceva molta infelicità, piangeva molta miseria. S'egli non avesse letto Giovanni Verga, avrebbe anche fatto a meno di accorgersene. La letteratura lo costrinse a guardare, e gl'impose d'impietosirsi.

Era una pietà *sui generis*, se pure pietà vogliamo chiamarla, simile al sentimento del bambino milionario, che non riesce a capire come mai il suo compagno di prima elementare vesta di fustagno anziché di velluto. La pietà è il sentimento obbligatorio, imposto dai genitori, dai maestri; è, in altri termini, una costrizione sociale. Vedete, per esempio, in *Cincinnato* (*Terra Vergine*) il ragazzino beneducato, che sa, e vuol far sapere, di essere beneducato: « Dopo lo rividi spessissimo; quando passava nella via lo chiamavo *sempre* per dargli del pane. Una volta gli offersi *certi soldarelli, che m'avea dati la mamma:* lui si fece serio, li respinse con un gesto sdegnoso, e mi voltò le spalle. La sera l'incontrai fuori di Porta Nuova; mi avvicinai; gli dissi: — *Cincinnato, perdonami!* »

Ma il sentimento serio, quello che sinceramente si sveglia nell'animo del piccolo d'Annunzio, non è di pietà, ma di curiosità. Nemmeno è cattiveria: è interesse per l'incomprensibile. Giacché è incomprensibile che non tutti siano ilari, sani, agiati, felici come lui. Quindi una confusione di tendenze imprecise e cozzanti: da un lato l'onesta (in istile pedagogico

si direbbe *commendevole*) intenzione di soffrire per sofferenti e la letteraria velleità d'interpretare austeramente il dolore, come il suo maestro Giovanni Verga; dall'altro la sana, sebben brutale, indifferenza della creatura perfettamente felice ed assolutamente ignara di patimento, che non può simpatizzare per il dolore come l'innocente non può sentire né indignazione né indulgenza per la colpa; più in là un qualche segno d'infantile perversità in quell'osservare l'altrui sofferenza avidamente, come per servirsene a conquistare, nel contrasto, la coscienza della propria felicità. Il dolore viene dunque accettato come un abbellimento del mondo, ove trova il suo posto, non solo in quanto è singolare, bizzarro, espressione di quella diversità, che diciott'anni più tardi apparirà divinizzata nelle *Laudi*, e che agisce come energico antidoto contro la noia e la malinconia, ma in quanto salsisce la gioia, facendola più saporosa e pungente. Un po' è l'animo frivolo con cui la damina del basso impero assisteva alle truculenze del circo: *pollice verso*; un po' è uno stato parallelo alla filosofia dei poveri di spirito, i quali credono che i mascalzoni esistano perché sia possibile decretare un premio di virtù alla gente per bene e che l'umana imbecillità serva di sfondo al quadro su cui risaltano i pregi delle persone d'ingegno.

Così nel d'Annunzio di *Terra Vergine* la miseria degli altri dà una risonanza al suo godimento, come un'astinenza morale che stuzzichi l'appetito: « Agli sguizzi dell'impiccato, pe 'l silenzio del Venerdì Santo, la Caterina vibrò cinque o sei squille improv-

vise, gaie, argentine, con un luccichìo vivo, suscitando un volo di rondini dalla tettoia nel sole ».

Terra Vergine (1883) ed anche, in parte, il *Libro delle Vergini* (1884) sono, rispetto alla prosa narrativa di d'Annunzio, quel che il *Primo Vere* (1879) era rispetto al suo verso lirico. In questo Carducci e Stecchetti, in quelle Capuana e Verga. La maturità del prosatore ritarda, abitualmente, di qualche anno sulla maturità del verseggiatore per la vieta ed ovvia ragione che è più difficile esser liberi anziché seguire uno schema. È anche più difficile acquistare nozione del mondo esterno come materia di narrazione oggettiva anziché ripiegarsi su sé medesimo e liricamente sfogarsi. Considerare la vita come un'immensa partita di piacere (« oppresso d'amor di piacere—il popol de' vivi s'addorme ») e il mondo, a somiglianza della Cina nella famosa operetta, come un « paradiso di voluttà » è impossibile senza cadere nel grottesco.

D'altro canto, il d'Annunzio non sapeva ancora se il dramma della miseria, della malattia, della morte, lo colpisse per la sua umanità o per la sua mostruosa speciosità. Ma lo colpiva frattanto. E, senza di questo, non si capirebbe il *Canto novo*. Acquistare coscienza della propria felicità significa chiudere una coscienza, sia pur torbida e implicita, dell'angoscia degli altri. Come colui ch'è perfettamente innocente non ha vita morale; così colui ch'è perfettamente ed unicamente felice non ha vita spirituale. Prospera in una taciturna vita vegetativa. E gli alberi non scrivono versi.

Considerate, per un momento, il *Canto novo*, quale

apparve nel 1883. La nostra analisi è confermata dalla struttura del libro, nel quale, accanto ai ritmi veloci, celebranti la natura gaudiosa e gl'impeti d'amore, abbondano le poesie miste di tenerezza artificiale e di violenza verbale, ove si geme sulle sciagure dei derelitti:

> — Godete, godetevi i balli e le cene,
> o felici; sognate entro a' ben caldi letti.
> Fuori, ne le strade fangose, ne' sozzi angiporti,
> ne le soffitte, ne le stamberghe a 'l buio,
> là dov' è fame, dov' è freddo, là dove si muore,
> a notte un sordo fremito propagasi.

Queste novelle in versi, dove

> Toto ascolta anelante; indi reclina
> la grossa testa; si fa bianco bianco;
> si sente il sangue a la gola salire...

e dove il bastardo Rossaccio pensa:

> Io sono un cane;
> per me non c' è neanche una carezza,
> non c' è né anche un bacio! Io sono un cane;

sono l'anello di congiunzione fra il *Canto Novo* e la *Terra Vergine*, come i pezzi di prosa trillanti di uccelli in amore, sfavillanti di primavere turgide, umidi di baci rusticani sono, in *Terra Vergine*, i trucioli della materia poetica elaborata nel *Canto Novo*. Il critico migliore di questo primissimo periodo fu il medesimo d' Annunzio, che, raccogliendo nella sua maturità le *Novelle della Pescara* (1902), ripudiò tutta

Terra Vergine e presso che tutto *il libro delle Vergini*; e, licenziando l'edizione definitiva del *Canto Novo* (1896), ne espulse tutto ciò che non fosse libera e ingenua celebrazione di gioia.

Ma quello che ne rimase rimane anche oggi fra le cose più stupende e meno periture di Gabriele d'Annunzio. Come rapidamente è esulato lo spirito carducciano dai ritmi barbari e dalle strofe scalpitanti; quello spirito carducciano, che giungeva alla natura gravato d'una sublime e tuttavia libresca malinconia nostalgica, e, quando v'era giunto, la guardava attraverso un sottilissimo ma illacerabile diaframma cartaceo! D'Annunzio si tuffa risolutamente nel gurgite delle cose, ed, appena in contatto con la natura, si sente natura egli stesso. Le strofe precipitano gorgoglianti e fragorose come avessero fretta di confluire nel mare dell'essere; le difficoltà verbali, le durezze d'espressione, le incongruenze stilistiche, non bastano a raffrenare l'impeto lirico, come i ciottoli non arrestano i torrenti, ma fanno, percosse dall'acqua, musiche dolci ed acerbe, e suscitano dall'urto cascatelle scintillanti.

Il mare, la selva, la spiaggia, la

> bella frenante la foga dei lombi stupendi
> tra le prunaie rosse giù per la china audace,
>
> alta, schiusa le nari feline a l'odor de la selva,
> violata da 'l sole, bella stornellatrice:

tutto egli contempla con lo stesso desiderio, e, quando egli parla al mare, all'Oceano che gli tempra nervi e canzoni, non gli basta chiamarlo: « O Mare!

O Mare! » con le grandi sillabe nostre; lo invoca con lo strepitoso trisillabo ditirambico dei Greci: « Thálatta! Thálatta! » e, l'alcaica ne rimbalza. Vede nell' Oceano infecondo vivere una strana famiglia di fiori violenti, abitare divinità occulte in palazzi salini, navigare le alighe come bisce. Le forme della natura si mescono in improvvisi abbracciamenti, e gli alberi s' animano nell'ardore del suo respiro, sì che le foglie cadute somigliano ad attoniti occhi di grandi carpe, e i pioppi sono cinerei boa eretti sulla coda, e i tronchi dei vetrici sono najadi rosse prese alla chioma, pendule sopra l' acqua.

L' unità panica delle cose, che gli antichi intuirono, quando fra i tronchi, i fiumi, le fonti, le stelle, gli animali sentirono tale fraternità che uomini e dèi passavano agevolmente dall' una nell' altra forma, questo spirito terribile e dolce, che accomuna in un immenso tremito musicale tutte le cose viventi, ed era la significazione profonda delle metamorfosi e dei miti, rivisse nell' anima di un poeta fanciullo. Il mito non è più mitologia. Egli non s' industria a costringere in versi politi le favole lette nei libri; egli narra di sé. E narra come lo tenesse il sonno, e come, pur non sentendo le mani e il fiato della sua amica carezzevole, sentisse serpere per tutta la persona una virtù ignota. Ed ecco i capelli vigoreggiano come un cespuglio, i nervi si fanno radici, il sangue fibrille, ed ecco dal cuore sale la linfa vermiglia fino alla cima:

> Allor nel sole fuor dalle rosee
> gemme proruppe subita a l' aure

l' infanzia gentil de le rame;
e da le rame le foglie, i fiori:

lucide foglie, oltremirabili
fiori, corolle ampie di porpora
che ardendo rendevano odore
come urne piene di fuoco e aroma.

E l' albero miracoloso spandeva la sua ombra carica di profumi sull' amica del poeta; ed essa, bevendola, cantava in una divina ebrietà:

Cantavi come in una favola,
incoronata d'oro. I miei calici
purpurei s' empivano, come
d' una rugiada, de la tua voce.
. . . . . .
E il canto e il fiore, prodigio duplice
sagliente, il cielo sommo attingevano...
Ah, tutta la gioia del mondo
nel tuo cantare, nel mio fiorire!

A chi l' invocava con tanta puerile esultanza e la celebrava con così franca riconoscenza, la gioia (« la gioia, la gioia, la gioia — la libera donatrice! ») si concedeva, senza sussulti e senza lussurie, come una Musa contadina.

L'amore di Lalla rimase il più schietto e giocondo, nell' opera di Gabriele d' Annunzio.

4. La crisi sensuale.

Intermezzo di rime (1884) — *San Pantaleone* (1886) — *Il Piacere* (1889) — *L'Isotteo e la Chimera* (1890) — *Elegie Romane* (1892) — *Poema Paradisiaco* (1893) — *Il Trionfo della Morte* (1894) — *Le Novelle della Pescara* (1902).

Se Gabriele d' Annunzio si fosse fermato a Lalla, la sua vena si sarebbe esaurita rapidamente. Egli non era di quelli, che dalla coscienza del piacere traggono una durevole e tranquilla euritmia epicuraica; e, quando imitava l' *hoc erat in votis* oraziano, non dimenticava di aggiungere alle delizie della sua immaginaria villetta sul mare un agile veliero, simbolo e germe dei futuri *yachts*. Il carattere singolare della sua gioia, quello che, malgrado le metamorfosi e i miti, collocava d'Annunzio agli antipodi della letteratura classica, era un infrenabile anelito verso una gioia più vasta. Dell' amore di Lalla e di questo primo virgineo contatto con la natura e col mondo egli era esultante ma non felice, nel senso che la felicità sembra includere di identità fra il desiderio e la cosa raggiunta. Pur non avendo a rammaricarsi di nulla, sospirava egli nel *Canto Novo:*

O madre, mi chiama un intenso desio di battaglie
a genti ignote, lungi, ad ignoto cielo !

Era dolce l' incanto dei sereni occhi materni, una pace nuova si sentiva egli fluire pel sangue, quando, sfinite le membra dalle corse folli, dai galoppi, dal nuoto posava alla madre sulle ginocchia il capo

riarso, e la sua mano lene gli scorreva entro le chiome calde. Ma bisogna partire. Voi presentite già le invocazioni alla madre, alla casa paterna, alle sorelle che ritroveremo più tardi nel *Poema Paradisiaco* e nella *Laus Vitae*. E le presentite con la medesima motivazione eroica, con cui d'Annunzio giustificherà verso il 1900 la sua lontananza dal focolare. Sarebbe dolce posare sotto il tetto arguto di rondini, in vista della placida marina; ma « un intenso desio di battaglie » sprona lungi il corsiero fremebondo di vittoria.

Quale vittoria? quale battaglia?

Me attende una torva battaglia, me forte recluta
un fratel ritto sovra gli spaldi chiama;
ode ei cupi rantoli di strozze fameliche, al fondo
come un brulichio turpe di vermi umani:
ode ei singulti di laceri petti, infantili
gemiti, aneliti, misere bestemmie...
Non più sogni, non ozii. L'azza sfavilli nel pugno
salda; guardi l' occhio vigile a l' avvenire.

Anche questi versi furono soppressi nell' edizione definitiva del *Canto Novo*. Erano falsi. Avevano, in fine, la medesima intonazione dell'*Ora satanica*:

No! più non voglio dolcezze d' amori ideali,
pregni di latte e mele non voglio i carmi;

ma il d' Annunzio del *Primo Vere* non mentiva ancora a se stesso, imponendo un contenuto socialistoide e filantropico alla sua vuota e soggettiva libidine di mutamento. In realtà egli andava a Roma, non tanto per redimere le plebi, impresa troppo dura

per un giovine poeta biondo, quanto per compiere gli studii universitarii e per conoscere voluttà più complicate di quelle che potesse offrirgli un villaggio abruzzese. Gli studii rimasero incompiuti, ma le voluttà non rimasero ignote. *Hoc erat in votis:* Il poeta poco più che ventenne ebbe l'indiscutibile virtù — poetica, giacché noi non discorriamo di vizii e di virtù morali — di sprofondarvisi tutto quanto, abbandonando le plebi ad un illacrimato destino. A questo tempo risalgono i primi aforismi morali del d'Annunzio, e non somigliano a quelli del decalogo di Manzoni, né suggeriscono insegnamenti di virtù sociali e civili:

> La carne è santa. È l'immortale rosa
> che palpita di suo sangue vermiglia.
> È la madre dell'uomo ed è la figlia.
> Ed è quella che sta sopra ogni cosa.
> . . . . . .
> Giova, o amico, ne l'anima profonda
> meditare le dubbie sorti umane,
> piangere il tempo, ed oscurar di vane
> melancolie la dea Terra feconda?
> . . . . . .
> amo in questa mia lieta opra fatale
> perdere le vertudi ad una ad una.

Tutto ciò è semplice, preciso e chiaro; scevro d'infingimenti e libero di velleità. L'opera che dobbiamo a questa ispirazione è, perciò, coerente, e, nella massima parte, nettamente poetica. Nel 1884 uscì l'*Intermezzo di Rime* (l'edizione definitiva apparve dieci anni dopo), nel 1890 l'*Isotteo* e la *Chi-*

mera, preparate già fin dal 1886 con *Isaotta Guttadauro ed altre poesie*, nel 1892 il fascicolo delle *Elegie Romane*. La prosa narrativa progredì dal *Libro delle Vergini* (1884) alle novelle di *San Pantaleone* (1886), finché raggiunse l'ampiezza del romanzo col *Piacere* (1889).

Quest' opera multiforme nell'apparenza e monotona nel fondo non è la ripetizione del *Canto Novo*. Sono svanite le tracce di quel dramma, che parve dapprima impegnarsi fra un individuo liberamente gioioso ed un mondo di sofferenze, or sì or no intraveduto con un' oscura ed imprecisa velleità di commozione altruistica. La società degli altri uomini è divenuta assolutamente estranea alle preoccupazioni dello spirito dannunziano. Sono del *Piacere* le famose parole d' insolente disprezzo per le vittime di Dogali; culmina in quelle novelle delle *Vergini* e di *San Pantaleone*, che poi furono riconosciute nella raccolta definitiva, quell' atroce libidine sadistica del male altrui, che in *Terra Vergine* esitava ancora a prorompere oltre la scolaresca vernice umanitaria. Poiché per d' Annunzio non esiste altra gioia che la gioia fisica, così non esiste altro dolore che lo spasimo corporale. E questo trovate descritto con inaudita perfezione nelle *Novelle della Pescara*. La contemplazione della ferita cancrenosa, del moncherino flaccido, della piaga purulenta, la contemplazione della carne che si dissangua e si affloscia macerata dai veleni del tifo, e poi ripalpita nel tepore umidiccio della convalescenza tra le esalazioni acide dei medicinali, esaspera in lui la sensazione delle arterie vive pulsanti in un irrefrenabile turgore di sanità.

Non mai il verismo fu così strettamente veristico, cioè rappresentazione esattissima di una verità monca e inferiore isolata dal complesso dell'essere. Lo schema tipico della novella dannunziana si trova nella *Veglia funebre,* dove la vedova e il fratello del morto s' accoppiano in presenza d'un cadavere che si corrompe. Il laido è sfiorato, laddove, come nella *Madia,* una mendace folata di pietà scompagina l' armonia della concezione feroce. Il capolavoro è raggiunto nel *Cerusico di mare,* dove protagonista del racconto è un tumore maligno, e il martirio fisico è intuito con una crudeltà raccapricciante. I motivi e le tracce delle narrazioni, talvolte intere pagine, talvolta quasi tutto era preso, in prestito o in furto, da autori stranieri. Di molto il d' Annunzio rimase debitore al Maupassant. Di queste e d' altre piraterie furono compilati elenchi accuratissimi, i quali appagano molte curiosità e non concludono nulla. Quasi nessun poeta rimase così libero d' imitazioni e d'influenze come il d' Annunzio, e quel che dicemmo, a proposito del *Primo Vere,* del *Canto Novo,* di *Terra Vergine,* intorno ai suoi rapporti con Carducci, con Stecchetti, con Verga, si può ripetere dei suoi rapporti con Flaubert e con Maupassant, con Baudelaire e con Verlaine, con Dostoiewski e con Wilde. La facoltà secondaria dell' invenzione è negata agli spiriti egoistici, che, chiusi in sé medesimi, rimangono sordi al tumulto del mondo esteriore, e non discernono l' interessante. Per nutrirsi di spunti e di motivi, essi hanno bisogno dei libri.

Quindi Gabriele d' Annunzio fruga dapprima nel verismo italiano, più tardi nel decadentismo france-

se, dopo nel romanzo russo, infine nella lirica inglese e nella tragedia greca. Ma tutto ciò ch' egli tocca s' incenerisce al contatto. Viene utilizzata, per l' opera nuova, la vecchia carcassa: il resto svapora come una goccia d' acqua caduta sopra una lama rovente. Le rare volte che d' Annunzio ha imitato con spirito imitatore, ne son venute fuori evidenti falsificazioni e quasi dozzinali esercitazioni letterarie, che non si dissimulano, anzi si pavoneggiano, evitando il disturbo ai critici della scuola di Sherlock Holmes. Tali, per esempio, le dugentesche e quattrocentesche colascionate dell' *Isotteo*:

> Dice:—Tutto al mondo è vano.
> Ne l' amore ogni dolcezza.
> . . . . . .
> Torna in fior di giovinezza
> Isaotta Blanzesmano.

Ma nelle *Novelle della Pescara* nemmeno il ricordo di Maupassant è rimasto. Perché il dramma, cioè l' interesse morale al personaggio ed all'avvenimento, s' è disciolto in una elementare sensibilità carnale. Si può dire dell' autore, quando racconta spaventevoli conflitti e mutilazioni ed omicidii, quel che l' autore dice d' un suo semicomico personaggio (in *Turlendana ritorna*). « Per una naturale benigna incuranza dell' animo e per una fatuità gloriosa, Verdura non era compreso d' altro che della singolarità dell'avvenimento ». Benigna incuranza anche in d'Annunzio, perché senza rimorsi e tormenti, come nel fanciullo che spennacchia il cardellino vivo.

Con le novelle Gabriele d' Annunzio chiude le

porte del suo spirito alla simpatia, ed elimina i personaggi fittizii — patria, plebe, umanità — che vivacchiavano, per reminiscenza scolastica, nei suoi componimenti puerili. Il dramma è ora tutto quanto conchiuso nella personalità individua del poeta, e si combatte fra due personaggi interiori, che chiameremo, con nomi dannunziani, Andrea Sperelli e la Chimera. La Chimera è quella che inspirò nell' amante felice di Lalla un' insaziabile avidità di piaceri, che lo strappò alla serenità della gioia e lo tuffò nel fermento delle orgie di Roma.

> Sonvi — dicea la folle Chimera il cuor
> mio torcendo —
> sonvi più dolci frutti, altri ignorati beni.

Dice ad Andrea Sperelli la Chimera:

> Vuoi tu pugnare?
> Uccidere? Veder fiumi di sangue?
> gran mucchi d' oro? greggi di captive
> femmine? schiavi? Altre, altre prede? Vuoi
> tu far vivere un marmo? Ergere un tempio?
> Comporre un immortale inno? Vuoi (m'odi,
> giovine, m' odi) vuoi divinamente
> amare?

Andrea Sperelli non prendeva ancora troppo sul serio l' invito a pugnare, ad uccidere, a veder greggi di captive femmine; ma prendeva sul serio l' invito a divinamente amare. E divinamente amare voleva dire, non soltanto descrivere, ma anche realizzare la tredicesima fatica di Ercole. Dapprima, quando la felicità del *Canto Novo* tornò a risplendere sulla sua

vita cittadina, egli si rituffò nei ricordi d' Abruzzo *(il Peccato di Maggio, Venere d' acqua dolce)*, poi a poco si lasciò penetrare dalle immaginazioni della florida Roma barocca, e collocò le sue amanti e i suoi amori nello scenario delle ville, delle fontane, delle cacce alla volpe. Ma la gioia non era più quella. Perfino i titoli, spiritosi e sottili, del *Peccato di Maggio* e della *Venere d' acqua dolce* tradiscono il fiorito lenocinio del bel mondo. Non era più l'allegrezza mattutina del giovinetto centauro, che sentiva il suo cuore battere all' unisono col vento della foresta, ma una lieve ebrietà cerebrale, consona al favellio scoppiettante dei salotti e vaporante come da una diafana porcellana preziosa. « Io non dimenticherò mai » racconta Edoardo Scarfoglio nel *Libro di Don Chisciotte* « lo stupore che mi ferì vedendo la prima volta Gabriele addobbato e azzimato e profumato per una festa. L'anno innanzi non mai lo avevamo potuto indurre a vestirsi altrimenti che d' una giacchetta scura e d' una cravatta di raso bianco: spesso, anzi, dimenticava anche la cravatta. Ma quella sera che si pranzava abruzzesemente con una compagnia di abruzzesi in casa di Ciccillo Michetti, vedendolo così lindo e così studiosamente preoccupato della lindezza sua, mi parve brutto ».

Forse come uomo ; come poeta , non pare brutto nemmeno dopo venticinque anni. Quelle cosette dell' *Intermezzo* e della *Chimera* , azzimate e linde e preoccupate della lindezza loro, addobbate e profumate per la festa , sono piccole cose , ma sicure e conchiuse nel cerchio della loro breve perfezione. Saranno l'espressione dello snobismo di un *parvenu*

e dell'eleganza di un provinciale, ma espressione inarrivabile. Manca il vigore e l'ala del *Canto Novo,* perché il contenuto è un altro. Quello era il poema di una « giovinezza barbara e forte », questi sono gl'idillii e i sonettini d'una giovinezza che « in braccio delle femmine s'uccide ». Sono pervase della sorridente inquietudine e della sofistica esasperazione cerebrale, che imprimono una vita vanesia ed un pensiero superficiale e distratto, ma trovano per delineare queste inquietudini e per aggrovigliare questi sofismi le curve più snelle e le appiccature più leggiadre che vanti la chincaglieria del decadentismo internazionale:

Quante volte, in su' mattini
chiari e tiepidi, io l'aspetto!
Ella ancora ne' l suo letto
ride ai sogni matutini.

Su la piazza Barberini
s' apre il ciel, zaffiro schietto.
Il Tritone de 'l Bernini
leva il candido suo getto.

I nudi olmi a' Cappuccini
metton già qualche rametto;
senton giungere il diletto
de' meriggi marzolini.

È una natura inurbata, incipriata, affiochita; una natura in tono nninore, soavissima e debolissima. Per ritrovare un d'Annunzio veemente e robusto, bisogna trascurare i fugaci ritorni dell'ora gioconda, per ascoltarlo nell'ora triste, una lunghissima ora che durò circa dieci anni, dall'*Intermezzo di Rime*

al *Poema paradisiaco* (1893) ed al *Trionfo della Morte* (1894). La veemenza e la robustezza, a dir vero, si trovano solamente nei primi istanti di quest'ora, nell'*Intermezzo di Rime*. Non immemore dell'energia, con cui aveva pocanzi celebrato la gioia nel *Canto Novo*, atteggiò alla medesima rude franchezza, appena levigata qua e là dalle delicatezze metropolitane, la descrizione del suo sgomento. Qual'è l'origine del male? La Chimera che sugge il sangue giovine di Andrea Sperelli.

È impossibile godere quanto l'immaginazione vorrebbe; e, se pure si raggiunge un vertice o una profondità di godimento (in questo caso il picco e la palude coincidono), sul vertice o nella profondità raggiunta non si trova il riposo, ma s'incontra il vento di una libidine che aspira ad un vertice e ad una profondità più lontana. La lussuria, istruita e disgustata dall'esperienza, sazia sempre più debolmente le cupidige della fantasia. Quindi un'amarezza, che diviene implacabile via via che s'allarga la distanza abissale fra il desiderio che giganteggia e la salute che sfiorisce. Quindi due motivi lirici concorrenti verso la medesima espressione: la nausea per l'ultima notte d'amore, la speranza di una frenesia ancor più febbrile: speranza gravata dalla certa previsione del futuro disgusto. Tra l'uno e l'altro dei due motivi s'interpone un breve momento di fiacca e verbale resispicenza, il rimpianto della sana giovinezza, il buon messaggio alla madre e alle sorelle, il proposito di menare altra vita e di cantare altre cose.

Tale è la materia nel libro dannunziano dei *Tristia*,

il quale, interrotto per brev' ora dall' ilare ma non tranquillo episodio di dilettantismo mondano narrato nell' *Isotteo* e nella *Chimera*, dovrebbe comprendere l'*Intermezzo*, le *Elegie Romane* e il *Poema paradisiaco*. L' ha confessata il medesimo d'Annunzio, in una sua lettera di poco posteriore all' *Intermezzo* e pubblicata da Edoardo Scarfoglio nel *Libro di Don Chisciotte*: « Non mi sento ora nel possesso pieno di tutte le mie forze fisiche e intellettuali. Sono indebolito dall' amore e dai piaceri dell' amore e dalla consuetudine della vita orizzontale. Non ho più quella bella sanità gioconda d' una volta; gli occhi mi dànno spesso fastidio, e il fastidio m'impedisce di occuparmi e mi mette nei nervi l' irrequietezza irosa dei piccoli mali ». Ma meglio che nelle lettere private, l' ha detto nelle sue opere pubbliche e stampate:

> Tristezza atroce de la carne immonda,
> quando la fiamma del desio nel gelo
> del disgusto si spegne, e nessun velo
> d' amor l' inerte nudità circonda!
>
> . . . . . .
>
> Era la carne stanca....

Ma non perciò desiderosa di abolirsi nella spiritualità, anzi bisognosa di nuove e più vaste lussurie che valessero a scuoterla dal suo letargo. Amerà *quella che fu da tutti posseduta:*

> Quella amerò. Su le sue membra impure
> io coglierò tutto il desio terreno,
> conoscerò tutto l' amor del mondo;

negli occhi suoi nembi di cose oscure
inseguirò; udrò sotto il suo seno
arido battere il suo cuor profondo;...

Giacché i sensi sono esausti, bisogna invocare dalla sorte un qualche nuovo senso:

Estati, autunni, inverni, primavere,
o vicende costanti, ore infinite,
che stanchezza m' assale s'io vi penso!

O stanchezza indicibile d' avere
sempre su 'l capo il ciel mite ed immite!
Chi potrà darmi un qualche nuovo senso?

Invocava talvolta l' Ideale, considerato anch' esso come un diversivo e come un pungolo di curiosità nell' ignominia della sonnolenza:

Bere io non posso a la tua pia fontana,
poi che un crudele bacio m' addolora
questa bocca che molto t' anelava.

Ma dall'assurdo desiderio d'un senso nuovo e d'un ideale privo di contenuto la carne ripiomba nel fermento della sua putredine!

devono, come i corpi, come le foglie, come
tutto, le pure cose dell' anima sfarsi, marcire;
devono i sogni sciogliersi in putredine.
Devi tu, uomo, sempre, di ciò che ti diede l'ebrezza
assaporare torpido la nausea.
Nulla dal fato è immune. Nel corpo e nell'anima, tutto,
tutto, morendo, devesi corrompere.

La carne era stanca. Il fastidio gli saliva alla gola, e l'incapacità di superarlo con l'astinenza lo strangolava:

> torbido, invincibile, contro di lei, dall'ime viscere mi sorgeva non so quale odio; moriva ogni pietà di lei nel saziato cuore.

Confessioni di questo genere si trovano a iosa nel *Piacere* e nel *Trionfo della Morte*, attribuite ad Andrea Sperelli e a Giorgio Aurispa, i quali non erano che evidenti oggettivazioni di Gabriele d'Annunzio, come i romanzi non erano se non una metodica collezione dei motivi lirici, e si distinguevano dalle liriche solo per il periodo sostituito alla strofe e per un sottilissimo filo narrativo. Il *Piacere* contiene, insieme commisti, i lascivi tormenti dell'*Intermezzo* e le graziette ceramiche dell'*Isotteo*; il *Trionfo della Morte* rispecchia piuttosto le *Elegie* e il *Poema paradisiaco*, rialzati di parecchi toni dal paesaggio abruzzese e dalla casa paterna immersa nella luce violenta e crudele che insanguinò già le *Novelle della Pescara*. Sono produzioni accessorie, dovute a uno sfruttamento volontario della lirica che le precedeva e che si riflette impallidita nelle loro pagine stagnanti. Meritano ammirazione molte stupende ma estrinseche pagine descrittive, che possono trascinare il lettore ad un'approvazione complessiva per tutta l'opera, ed alcune acuminate analisi di psicologia sensuale. Ma la fiamma centrale è fiacca, somigliando a un focherello pertinacemente covato tra la brace della lirica spenta. Andrea Sperelli oscilla tra la salute e la

23 novembre 1892.

Dio salvi l'Ammiraglio! Dio lo salvi! La morte
che gli passò rombando sul capo innanzi al Forte
di San Giorgio, attenda ancóra.

Attenda. Non un volto cinereo che langue
nel guanciale infossato ella vedrà ma un sangue
più vermiglio dell'aurora

. . . . . .

Gabriele d'Annunzio

Dalle "Odi Navali"

stanchezza, tra la libidine e la nausea, tra la lussuria ed una impotente velleità di purificarla attraverso una nuova lussuria, assunta, non si sa perché, come di qualità superiore. Il romanzo finisce con una catastrofe episodica e insignificante, alla quale molte altre dello stesso genere potranno succedere nella vita del protagonista. Giorgio Aurispa è già più disfatto e più triste, come più disfatto e più triste è il poeta del *Poema paradisiaco*. La sua fiacchezza è senza scampo, altro che nella morte. Ed alla morte giunge Giorgio Aurispa, trascinandovi anche, in una specie di suicidio forzoso, Ippolita, tiranna dei suoi sensi. Giacché il d'Annunzio, lirico e romanziere, è nell'amore un che di combinato fra Caligola e don Giovanni. Vorrebbe prima baciare tutte le donne sulla bocca di una donna sola (*Pamphila*); vorrebbe poi, con l' uccidere in immaginazione una donna, uccidere tutte le donne, non conoscendo altro mezzo di affrancarsi dalla schiavitù del sesso.

Tutto ciò che appartiene all' anima intima dei romanzi sembra ottenuto con la stesura degli appunti, che servirono al d'Annunzio per la costruzione delle sue liriche. Dice di Ippolita: « Ella era la sovrana Lussuria », un altro nome, il vero nome della Chimera, « che ripeteva: Io sono sempre l'invitta... Sono più forte del tuo pensiero... L' odore della mia pelle può dissolvere in te un mondo. » Dice di Giorgio Aurispa: « Un disgusto gagliardo come una nausea e un odio quasi selvaggio gli si levavano dalle radici dell' essere, s' egli pensava che anche per quella notte giacerebbe con la donna sul medesimo guanciale e ascolterebbe nell' insonnio il respiro della dormiente

e sentirebbe l' odore e il contatto della carne accaldata e soccomberebbe di nuovo al desiderio e rimarrebbe di nuovo sotto il peso della bestiale tristezza e poi s' affaccerebbe di nuovo al giorno, si estenuerebbe nel consueto ozio fra le torture delle perpetue alternative. »

Coincidono dunque, per la sostanza, in quest'unico libro ideale, i tre capitoli lirici: *Intermezzo*, *Elegie Romane*, *Poema Paradisiaco*, e i due capitoli narrativi: *Piacere* e *Trionfo della Morte*. Progredisce il romanzo dal *Piacere*, al *Trionfo*, non solo per una più ricca complessità sinfonica, ma anche per un più austero sentimento della miseria carnale. La frivola concettosità della *Chimera*, che venava ancora di smalti policromi, contraddicendo alle intenzioni di tragedia, la trama del *Piacere* s' è sciolta in un tono più malinconico e solenne. Il *Trionfo*, pubblicato nel 1894, fu scritto in massima parte e concepito integralmente fra il 1889 e il 1890, qualche tempo innanzi gran parte delle *Elegie Romane* e tutte le liriche raccolte nel *Poema Paradisiaco*. Le quali, invece, paragonate all' *Intermezzo*, rivelano un rapido regresso. Non più quella fervida concentrazione di vergogna, che nelle acri confessioni dell'*Animal triste* dimostra ancora una fibra, pur nella schiavitù, maschia; ma una languida voluttà nella contemplazione della propria fiacchezza.

Perciò il d' Annunzio di quell' epoca annotava i poeti decadenti, e idolatrava i preraffaelliti. Lo stato d' animo è descritto nel *Piacere*: « Talvolta, in qualche stanca ora di solitudine, egli si sentiva salire dalle profonde viscere l' amarezza, come una nausea improvvisa; e rimaneva là ad assaporarla, torpida-

mente, senza aver la forza di cacciarla fuori, con una specie di rassegnazione cupa, come un malato che abbia perduto ogni fiducia di guarire e sia disposto a vivere del suo proprio male, a raccogliersi nella sua sofferenza, a profondarsi nella sua miseria mortale.»

Tale è lo stato di paralisi, da cui sono nate le *Elegie Romane* e, peggio assai, il *Poema Paradisiaco*. Non mancano, nemmen qui, squisitissime cose (chi non ricorda *Villa d'Este*?), perché a un temperamento d'artista quale quello del d'Annunzio era negata la possibilità di cadere nel triviale. Prima cadeva nel vuoto che nel triviale. Raccattava studiosamente dal cestino i motivi e le situazioni dei volumi precedenti, per riconfezionarle, sciupandole e dissanguandole. Le *Elegie Romane*, ancora indecise, non trovarono popolarità, e rimasero quasi ignote come nessun'altra cosa di d'Annunzio. Celebri divennero invece le liriche del *Poema Paradisiaco*, ov'era raggiunto il *ne plus ultra* dell'impoverimento. La facoltà di reagire contro i proprii stati d'animo s'era quasi del tutto oscurata; e gli stati d'animo, cui non sottolinea il contrasto, svaniscono in un limbo di larve. Sono larve di liriche piuttosto che liriche: evirate, svenevoli, circonfuse di un sudore molle che non gocciola né si rapprende.

> Io non odo i miei passi. Io sono come
> un'ombra; il mio dolore è come un'ombra.
> È tutta la mia vita come un'ombra
> vaga, incerta, indistinta, senza nome.

Nell'anima vuota del poeta una parola melliflua si ripete in echi successivi, che s'affievoliscono riman-

do; l' oziosa interrogazione trova ripetendo sé medesima la sua risposta; l' immagine sfilaccicata, il ritornello piagnucoloso offrono una miserevole parvenza di continuità. Il pensiero poetico non procede, ma resta viscido e rattrappito, sbavando alcune secrezioni opalescenti. Protoplasma poetico anziché poesia. Un marasmo loquace, un' ebetudine importuna biascicano rosarii fraseologici, dove pure il nesso grammaticale s'è sciolto. Un cervello inetto raccoglie, numerandoli, i sospiri d'un petto consunto, e li involge accuratamente nella bambagia rosata d' una strofe, ove i versi s' assottigliano come tentacoli filiformi, e la rima s' accascia stanca e da lungo tempo prevista. Dov' è colui che gridava: « Plaudite plaudite plaudite, come un popolo al circo, piante, colline, mare ! »?

> O giovinezza, ahimè, la tua corona
> su la mia fronte già quasi è sfiorita.

Auscultando il palpito sfuggevole di questa Musa invertebrata, pare di cogliere l'estremo anelito di un temperamento poetico che si spenga.

5. La crisi morale.

Giovanni Episcopo (1892) — *L'Innocente* (1892).

Il temperamento artistico moribondo era quello da cui sgorgò il *Canto Novo* e quello da cui dovevano prorompere le *Laudi*. E perciò, udendo la storia di

questa pericolosa avventura, si trattiene il respiro come alla narrazione del rischio corso da una persona cara. Giunto alla maturità del suo genio, dieci anni più tardi, Gabriele d'Annunzio rievocò, in alcune strofe d'impetuosa commozione, il suo lungo e disperato soffrire:

Congiunto fui alla colpa
come la vertebra è congiunta
alla vertebra nella schiena
che rabbrividisce di gelo
funebre alla carezza acuta.
. . . . . .
Vidi nelle aperte pupille
uno sguardo più fiso
che il ferreo sguardo del Fato.
E le labbra nel mio viso
non potevan più ridere e gli occhi
non potevan più piangere, o Amore!
. . . . . .
Ahimè, non la bianca pruina,
non la rugiada tremante,
né la scaturiggine chiara,
. . . . . .
né alcuna gelida cosa
poteva guarire il mio male.

Sembra un'eco di quella lettera privata, scritta subito dopo l'*Intermezzo* e che già in parte riportammo: «Sai che vorrei? Vorrei qui della gran neve e del gran freddo che mi sforzasse all'esercizio e alle lunghe passeggiate e alle larghe respirazioni dell'aria salutare. Oh, se venisse la neve dalla Majella o da Montecorno! Verrà; la invocherò con tanta pas-

sione di amante, che verrà. Ma non bastò la neve della Majella a guarirlo.

Come in nero marmo, sepolto
nell' orrore dei miei pensieri,
io sentii venire di lunge,
sorgere sentii dal profondo
il pianto che agli occhi non giunge.
. . . . . .
Supino giacente il mio corpo
non avea più ombra nel mondo.
L' immobilità del dolore
era la mia sola grandezza.

Come fece il d' Annunzio ad uscire da questa tenebrosa immobilità, a guarire il suo male, a ricuperare la nativa robustezza del suo temperamento? Il primo tentativo consistette nello sforzare il pianto perché giungesse fino agli occhi, nel cercar d'acquistare un' ombra nel mondo; in altri termini, nel rinnovato desiderio di uscire dalla sua ingorda individualità egoistica e di simpatizzare col genere umano. La puerile e fugace velleità, che deturpava le poesie spurie del *Canto Novo*, risorge, rinvigorita dalla funesta esperienza. Non potendo trovare in sé la liberazione, Gabriele d' Annunzio doveva chiederla a un genere di letteratura dissimile dal suo; e la letteratura del tempo, quando non era sensuale e decadente, era umanitaria ed evangelica. Comincia a penetrare in Italia, per il tramite francese, l'opera di Leone Tolstoi e degli altri russi.

Prima di partire per il servizio militare (1889-1890) egli aveva già scritto gran parte delle *Elegie Romane*

e del *Trionfo della Morte*. Una fra le ultime voci vive della sua coscienza si trova nelle terzine dedicate ad Andrea Sperelli, protagonista del *Piacere*:

> Sperelli, piange ne 'l tuo cor profondo
> l' Anima al fine disperata e sola ?
> *Fa che raccolga ogni dolor del mondo.*

La poesia era così commentata nelle note: « Andrea Sperelli, ammalato di egoismo estetico... dall' esaurimento stesso del Piacere e dalle amarezze che gli lascia nell' anima e dalle stanchezze onde gli affatica il corpo, ne intende la vanità e la miseria, e si sente attratto verso la grande salvezza di questi anacoreti della società moderna, verso la Vita multipla e multiforme, vibrante, sonante, trascinante, e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle passioni del mondo. »

Il programma era dunque intravveduto. Tornato dalla schiavitù militare, parve l' avesse rinfrancato il continuo contatto con uomini diversi e l' astinenza dalle mondane leccornie. Così parve almeno dalla prefazione al *Giovanni Episcopo* (1892), scritto nel gennaio del 1891. Nella lettera dedicatoria a Matilde Serao il poeta in crisi affermava la necessità di « rinnovarsi o morire », e dichiarava che il metodo per rinnovarsi consiste nello « studiare gli uomini e le cose *direttamente*, senza trasposizione alcuna. »

Per costringersi ad uscire da sé medesimo — per guarire il suo male — d' Annunzio s' appigliò ai rimedii più eroici. Scelse un protagonista realmente incontrato da lui nella sua vita romana; e lo scelse

di tal natura, così miserevole e ributtante e vile, quasi affogato nel vino e nell' onta della sua moglie baldracca, da poter evitare con certezza il pericolo di ricadere nella lirica, narrando se stesso sotto mentite spoglie. Per colmo di precauzione, curò che Giovanni Episcopo (ed anche Tullio Hermil, dell'*Innocente,* poco più tardi) narrasse da sé le sue sventure. Poneva così le basi del suo futuro stile drammatico. Ancora non sicuro di fuggire sé medesimo, s'affaticò a rosicchiare la sua prosa, a slabbrare il suo periodo, a introdurre singulti e contraddizioni nevrotiche nel racconto. Ma Giovanni Episcopo si accorgeva troppo spesso di vaneggiare, di confondersi e di contraddirsi, e sentiva il bisogno di ripeterlo, quasi per raffermare la sua persuasione di non parlare alla maniera di Andrea Sperelli. In realtà, il racconto fila lucidamente logico e corre tranquillo come l'olio, malgrado questi procurati ingorghi, i quali somigliano agli accidenti idrografici, originati dai sassolini che i fanciulli collocano in mezzo al rigagnolo dell' orto. Il tentativo della prosa convulsiva e spasmodica fu presto abbandonato, e non riapparve nell' *Innocente.*

Giovanni Episcopo è paragonato al *Christus patiens*, e la sua confessione è lardellata di apostrofi untuose: « Conoscete voi la fame? Avete mai guardato un uomo mezzo morto di fame?... E non vi s' è strutto il cuore, di tristezza, di tenerezza? » Il poveraccio è convinto di chiudere « in fondo a sé tesori di tenerezza e di bontà. » « Abbiamo meritato il cielo. Gesù, Gesù, non abbiamo meritato il tuo cielo? ». Ma la verità è che Giovanni Episcopo ha

sposato Ginevra per lussuria, che ha tollerato l'ignominia per viltà, che ha amato l'ubbriacone Battista per affinità elettiva, come ha amato il suo fanciullo per istinto. Egli è un bruto, non un Cristo. Tanto bruto e tanto poco Cristo, che, quando può pugnalare alla schiena l'ultimo amante di sua moglie, lo pugnala. L'interesse di d'Annunzio è qui, come nelle *Novelle della Pescara*, volto tutto intero alla sensualità della sofferenza: alla piaga, al tumore, alla ferita. Giovanni Episcopo parla così: « Mi pareva d'essere circondato come d'un'atmosfera particolare che m'isolasse dal mondo esterno. *E questa mia sensazione era non soltanto visuale, ma cutanea.* »

Solo che, a differenza delle novelle, il *Giovanni Episcopo* è brutto, essendo la crudeltà sensuale falsificata da un volontario impietosimento, e trascinando quello stesso parlare in prima persona, ch'era stato escogitato per altri fini, il d'Annunzio a un lirismo autobiografico, che s'insinua inevitabile nel sedicente studio diretto: « Il fondo dell'esistenza umana, il fondo di tutte le preoccupazioni umane è una laidezza » (cioè la sensualità). « Ella mangiava un frutto con quella sensualità provocante ch'ella metteva in tutti i suoi atti ». « Ah, signore, che pietà! L'uomo divorato dal vizio, l'uomo che si dibatte nelle branche del vizio e si sente divorare e si vede perduto e non vuole, non può salvarsi... Che cosa è più triste delle mani che tremano, delle ginocchia che vacillano, delle labbra che si torcono, di tutto un essere che spasima nel bisogno implacabile d'una sola sensazione? »

Questo è d'Annunzio, non Giovanni Episcopo,

che parla di sé medesimo, il d'Annunzio dell'*Intermezzo* e del *Trionfo*; e l'ubbriachezza non è che lo pseudonimo della libidine. Ma d'Annunzio vorrebb' essere un altro, vorrebbe almeno, nella sua tristezza, dolorare per tutto l'uman genere. Ed ecco Giovanni Episcopo che continua per conto dell'autore: « E... vedere, intendete?, vedere in ciascun uomo la sofferenza, e comprendere, comprendere sempre, e avere una misericordia fraterna per ogni traviato, per ogni addolorato, e sentire nell'intimo della propria sostanza la voce di questa grande fraternità umana, e non considerare su la via nessun uomo come uno sconosciuto... »

L'*Innocente*, scritto pochi mesi dopo il *Giovanni Episcopo* (aprile-luglio 1891), e annunziato nella lettera a Matilde Serao come il perfezionamento del metodo con cui fu scritto il *Giovanni Episcopo*, ne contiene invece implicita la negazione. Tullio Hermil è fratello di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa, e chiude nella sua vita immaginaria un'autobiografia esagerata dell'autore, che giunge all'infanticidio, come quella di Giorgio giunge all'assassinio e al suicidio. Somiglia anche a Giovanni Episcopo, come Giuliana, la nobile ed afflitta signora, somiglia alla meretrice Ginevra per un certo « piccolo segno bruno » che tutte e due hanno sul collo. E il « piccolo segno bruno » dei due protagonisti è la viltà; quella viltà per cui, udita la narrazione dell'adulterio, Tullio Hermil scoppia in dirotto pianto, e, udito il nome dell'amante, sfoga la sua bestiale lussuria sulla moglie colpevole e proprio in quel momento confessa; quella viltà, per cui, invece di scac-

ciare la moglie (necessaria al suo priapismo, che si compiace di incrudelire contro una malata, utilizzando come un afrodisiaco il pericolo di ucciderla con l'eccesso di venere), o invece di strangolare l'infamatore della sua famiglia e del suo nome, questo ripugnante farabutto gode bassamente nell'apprendere l'inguaribile malattia del suo rivale, e si vendica dell'adulterio, assassinando l'innocente creatura che è nata frattanto dalla colpa. Ma la menzogna del *Giovanni Episcopo* è eliminata. E nucleo della narrazione ritorna quello che era, prima ed allora, nucleo della produzione lirica: l'angoscia d'un uomo che non sa resistere all'istinto sessuale. Andrea Sperelli, Giorgio Aurispa. Tullio Hermil è più vile, perché concepito in un momento di minore gagliardia, e di poco antecedente al rammollimento del *Poema Paradisiaco*. Non è giunto all'atassia né alla balbuzie; ma un velo di diffuso languore estenua il tono della prosa.

Il vano ed inascoltato ammonimento della coscienza assume qui veste umanitaria e slavizzante. Imitata da Dostoiewski è l'introduzione al racconto; lettori di Tolstoi sono Tullio e Giuliana; tolstoiani vorrebbero essere Federico e il contadino Giovanni di Scordio, che rimangono invece esanimi figure decorative, simili nella struttura al Messia dell'Abruzzo (*Trionfo della Morte*) o alle canefore della *Figlia di Iorio*. Da Tolstoi infine deriva l'insegnamento morale, che Tullio Hermil vorrebbe eleggere a fondamento della sua vita: «La tua vista spirituale si ripieghi sul tuo essere interiore. Domanda a te stesso se tu sei contento di te stesso. A qual esito sei giunto avendo per unica guida il tuo intelletto! Voi siete giovine,

voi siete ricco, voi siete intelligente. Che avete fatto di tutti questi doni? Siete contento di voi stesso e della vostra esistenza? »

L' anima di Tullio è ricolma d' una bontà e d'una pietà intenzionali, non troppo dissimili da quelle di Giovanni Episcopo. Motti tolstoiani e versicoli verlainiani si alternano sulle sue labbra esangui: « Come sentii che nulla al mondo vale la semplice commozione della bontà! »

> Allez, rien n' est meilleur a l' âme
> que de faire une âme moins triste!

Ma la bellezza dell' *Innocente* consiste nella lucidità intellettuale del protagonista — che non sarebbe, a rigor di termini, indispensabile — e in quella dell' autore che è, senza dubbio, indispensabile e che difetta negli altri romanzi dannunziani. Tullio Hermil non s' illude sulla sua bontà, sulla sua pietà, sulle sue conversioni, e l' autore meno di lui. Concordi, l' uno e l' altro districano, con una crudele ambascia, il viluppo di queste inette ipocrisie, e denudano l'incorreggibile bassezza dall'involucro di menzogne convenzionali in cui sperava di celarsi. Tullio Hermil non ignora che la sua gelosia è soltanto sensuale, come soltanto sensuale è la sua passione rifiorente per Giuliana e impregnato di sensualità perfino l' amore per le sue creature: « Strane voglie mi venivano di baciare il guanciale, di sentire se il solco era ancora tiepido. » Non è il talamo d' un' amante, ma il lettuccio di una piccola figliuola. Una sterile, ma illuminata coscienza vigila gli avvolgimenti tor-

tuosi dei sentimenti mendaci. L' amore per la moglie trascurata e conculcata emerge a poco a poco dalle lacrime e dalle tenerezze nella sua triste realtà di libidine sadica per una malata, di fantasticheria incestuosa per una che Tullio s' era compiaciuto di chiamare sorella. « E chi s' indugiava in queste miserabili sottigliezze era l' uomo medesimo che poche ore innanzi aveva sentito il suo cuore tremare nella semplice commozione della bontà, al lume di un sorriso impreveduto ». Giuliana convulsa dalla passione e dal rimorso gli prende la mano per fargli sentire il battito veemente e malaticcio del suo cuore: « Più che i battiti del suo cuore io sentii la mollezza del suo seno a traverso la stoffa ».

Poche parole, che s' allargano nella vastità di un simbolo. Tullio Hermil, e d' Annunzio con lui, non può sentire che la mollezza della carne. Il cuore è lontano e taciturno, avviluppato in un impenetrabile velame di sensualità. « Mi ammollii; ebbi pietà di me, ebbi pietà di Giuliana... ». In realtà, ebbe pietà solamente di se stesso. In questo ammollimento maturavano le liriche del *Poema Paradisiaco*. « La fine di tutti gli sforzi è una stanchezza vacua, il sentimento della forza che si disperde e del tempo che si dilegua. »

La confessione della disfatta è viva, drammatica, dialettica, agitata da un *pathos* commovente e solenne. Questo fa sì che l' *Innocente*, collocato nel tempo fra le *Elegie Romane* e il *Poema Paradisiaco*, superi di gran lunga in bellezza l' una e l'altra raccolta, perché non fluttuante come la prima né stazionario ed apatico come la seconda. È l'unico caso

nel quale un libro di prosa, nell' opera dannunziana, emerga di valore sulla produzione lirica gemella. La superba disfida: « Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi » è brutta perché contraddittoria alla sostanza del libro, nel quale Tullio Hermil si sforza di riconoscere i legami sociali e, ad ogni modo, riesce a riconoscere la sua propria viltà. Sono brutte, perché estrinseche e manierate, le parentesi e le figure umanitarie, rusticane, semislave: Federico Hermil, Giovanni di Scordio e consimili. Ma, nel suo complesso, l' *Innocente* non è soltanto un magnifico romanzo; esso è, malgrado lo splendore dei particolari che tutti ammiriamo nel *Trionfo della Morte*, l' unico romanzo di Gabriele d'Annunzio e, press' a poco, tutto quel che resterà della sua prosa insieme ad alcune novelle e ad un' antologia di pagine scelte. È un' opera d' arte, perché un velo di retorica e di tronfiezza non si frappone tra il soggetto e l' oggetto; perché Tullio Hermil non idolatra la sua malattia come Andrea Sperelli e Giorgio Aurispa; né s' immortala in posa eroica, come Claudio Cantelmo e Stelio Effrena: ma, pur fra le squisitezze dell' estetismo, riconosce e compiange l' abiezione della sua disfatta, e non si dissimula la lugubre inferiorità dell' esser suo.

Con l' *Innocente* termina la breve crisi morale di Gabriele d' Annunzio. Il suo temperamento ha riportato vittoria sulla sua coscienza. Ed è un temperamento dissanguato ed esausto. « La fine di tutti gli sforzi è una stanchezza vacua, il sentimento della forza che si disperde e del tempo che si dilegua. »

La sofferenza acuta passa rapidamente ad uno stadio cronico (*Poema Paradisiaco*), ove si compiace di sé medesima, in una grottesca vanità. Anche il *Poema Paradisiaco* si conchiude con un proposito di resipiscenza.

> Dileguan le tue brevi ultime aurore,
> o Giovinezza; tacciono le rive
> poi che il tonante vortice dispare.
> Odo altro suono, vedo altro bagliore.
> *Vedo in occhi fraterni ardere vive*
> *lagrime, odo fraterni petti ausare.*

Ma nemmeno d'Annunzio ci credeva ormai più.

6. L'avvento del superuomo.

Odi Navali (1893) — *Allegoria dell'Autunno* (1895) — *Le Vergini delle Rocce* (1896) — *Sogno di un mattino di primavera* (1897) — *Sogno di un tramonto di autunno* (1898) — *La Città Morta* (1898) — *La Gloria* (1899) — *La Gioconda* (1899) — *Il Fuoco* (1900).

Poiché non era possibile rinnoversi bisognava morire. Come riuscì dunque Gabriele d'Annunzio a salvarsi ?

Nel numero del 9 settembre 1892 il *Mattino* di Napoli dava alla luce una breve odicina: *Per la festa navale nelle acque di Genova*. Lo stesso giornale, il 25 settembre, pubblicava un articolo di Gabriele d'Annunzio intitolato: *La bestia elettiva*. Vi si parlava, per la prima volta, di Federico Nietzsche.

Il 26 novembre del medesimo anno moriva l'ammiraglio Saint-Bon. Il d' Annunzio pubblicò subito dopo una collana di bellicose liriche marinaresche e irredentiste, le quali, unite a pochissime altre, formarono quel fascicolo di *Odi navali* che l'anno seguente, 1893, furono pubblicate in coda al *Poema Paradisiaco*, sebbene, e forse perché, discordavano aspramente col tono fiacco e mellifluo del libro.

Nel 1894 fu licenziato alle stampe il *Trionfo della Morte*, concepito cinque anni prima in uno spirito diverso non solo da quello delle *Odi navali*, ma anche da quello dell'*Innocente*, e contemporaneo ed affine allo spirito in cui era stato generato il *Piacere*. La lettera dedicatoria a F. P. Michetti, datata « nel calen d'aprile del 1894 », concludeva con questo periodetto: « Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca; e prepariamo nell' arte con sicura fede l' avvento dell' UEBERMENSCH, del Superuomo ». Queste parole non illustrano, in alcun senso, il *Trionfo della Morte*, ove, piuttosto che l'avvento del Superuomo, si narra la sconfitta di un miserabile; ma rivelano che il travaglio interiore, iniziato con le *Odi navali*, non s'era arrestato. Nel 1895 apparve di Gabriele d'Annunzio solo una conferenza, intitolata *l'Allegoria dell'Autunno*. Era una celebrazione retorica della Venezia cinquecentesca, come città di dominazione e di piacere. Finiva con una profezia imperialistica, e conteneva apoftegmi filosofico-morali di questo calibro: Venezia « ci persuade ogni giorno l'atto che è la genesi stessa di nostra specie: lo sforzo di sorpassar sé medesimo senza tregua; ella ci mostra la possibilità di un do-

lore tramutato nella più efficace energia stimolatrice ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscimento offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale molto ha gioito. »

Da questo silenzio vennero fuori, nel 1896, le *Vergini delle Rocce*. Il voto fatto al Cenobiarca era sciolto. Assistevamo finalmente all'avvento del Superuomo.

Non che nascesse d' improvviso. Il cervello poetico di Gabriele d'Annunzio ne aveva, per lunghissimi anni, nutrito il germe. Ma il nascituro non si chiamava superuomo: si chiamava eroe. Ne troviamo qualche traccia perfino nel *Canto Novo*, nell'epicedio per un amico morto affogato. L'amico era un eroe. E il suo eroismo consisteva, a quel che sembra, nella persistenza con cui

> sognava gagliardi abbracciamenti
> e ignote voluttà tra le profonde
> selve vive di fosfori e d'amori.

Eroe, in altro senso, è l'Unmalido delle *Novelle della Pescara,* che offre il suo moncherino sanguinoso a San Consalvo. Una qualche eroica velleità turba di tanto in tanto la lussuriosa melensaggine di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa. Tullio Hermil si ricorda, non so a che proposito, d'essere « discendente di quel Raimondo Hermil de Penedo che alla Goletta operò prodigi di valore e di ferocia sotto gli occhi di Carlo Quinto ». L'ideale dannunziano si andava formulando in un ricco ed ozioso gentiluomo, proprietario di

feudi e di cavalli, sovraccarico di blasoni, pronipote di un condottiero che scannò molti nemici e stuprò molte vergini, e tutto concentrato nel rammarico di non potere imitare le gesta bellicose ed erotiche del suo progenitore. Non bellicose ed erotiche, ma bellicoso — erotiche, o, come dice chiaramente l'*Intermezzo*, EROTICA-HEROICA. Questi languidi e facili amori sono fastidiosi, dice il primo sonetto. Il secondo sonetto dice: un tempo fui principe ed amai donne possenti.

> E fui pugnace; ed infiniti mali
> addussi ai vinti ne le mie contese;
> e più d'un rogo la mia mano accese
> per l'orgia ne le sere trionfali.

Pare impossibile che un simile *eroe* sia disceso alle vili lussurie del bel mondo romano.

> Dove e quando poté, de l'ostil sangue
> deterso, al letto suo preda di guerra
> trarre, o dio Sole, l'ultima tua figlia?

Voi riconoscete « l'ora satanica »: il terzo momento uello spirito di Gabriele d'Annunzio. L'elemento eroico e guerresco è una droga afrodisiaca. Come la contemplazione della malattia e della miseria *(Novelle della Pescara)* esaspera la sensazione della sanità, così il sogno della violenza e del sangue moltiplica la lussuria. Una fanciulla rapita con grande clamore d'armi e struprata fra l' ululo dei vinti offre certamente una voluttà più profonda di quella che possa

offrire una dama romana sedotta fra i cuscini di un canapè scarlatto.

Perciò il d'Annunzio dell' « ora satanica » sogna di compiere, in qualità di Ercole redivivo, la tredicesima fatica. Ma, poiché bisogna collocare, un po' meno arbitrariamente, quest'ambizione nel tempo e nello spazio, il d'Annunzio diviene patriotta e imperialista. Nel 1888 egli pubblica un opuscolo: *l'Armata d'Italia,* sull'amministrazione della marina italiana al tempo del ministro Brin. Benedetto Croce ne cita, a questo proposito, alcune parole significative. Il patriotta parla del còmpito, che in una prossima guerra sarà affidato ai marinai delle torpediniere: « S'avvicineranno essi alla gran nave nemica sotto la grandine incessante delle mitragliatrici e dei cannoni a tiro continuo, capaci di dare più che seicento colpi al minuto con incredibile sicurezza. S'avvicineranno a quattrocento metri: a men di quattrocento se sarà possibile. Lanceranno il primo siluro; lanceranno il secondo. E nessuna gioia umana eguaglierà la loro, se potranno vedere la mostruosa corazzata nemica inclinarsi in sul fianco, volgere al cielo le inutili bocche dei suoi cannoni da cento, e rapidamente scomparire, con le sue torri e con le sue batterie, in un gorgo smisurato! » Quel po' di sentimento nazionalista, che poteva serpeggiare nelle vene dell'umile Italia, fu rapidamente usurpato da Gabriele d'Annunzio, il quale, volendo sognare carneficine e saccheggi, doveva necessariamente abbandonare il suo solitario individualismo antisociale e antinazionale (cf. il *Piacere*) o mascherarlo con un qualsivo-

glia programma. Abbrancò il primo che a lui, italiano, si presentasse.

Ed era l'irredentismo e il furore antiaustriaco, con qualche folata africanista e qualche vernice garibaldina. Tutte le scarse ed equivoche velleità della terza Italia conglomerate in una. L'irredentismo apparve nelle *Odi Navali,* sempre come pretesto per sensuali descrizioni d'immaginarie battaglie. Ma la nave è qualcos'altro oltre che strumento di guerra. La nave è l'esploratrice. Ora confluiva nella stessa corrente la puerile ansietà, non celata nemmeno nel *Canto Novo,* di salpare verso gl'ignoti cieli, verso le *patrie lontane.*

Viaggiare significa sciogliersi nettamente e quasi materialmente dai legami sociali, nutrire di esotiche visioni la propria febbre sensuale, possedere donne barbariche. Qui un'altra origine dell'africanismo dannunziano. Tutte insieme venivano a formare il suo particolare imperialismo. Ideale umano diveniva un crudele e fortissimo tiranno, che, soggiogata la gran Bestia, il popolo italiano, si facesse coronare imperatore in Roma, fabbricasse navi e cannoni, battesse l'Austria, percorresse l'orbe terraqueo in una corsa fulminea di conquista. Tra l'uno e l'altro macello l'imperatore avrebbe stuprato le figlie dei re prigionieri. *Respice finem.*

Questo « ideal tipo latino » non poteva venire alla luce in un d'Annunzio tormentato dai pregiudizii umanitarii e morali e cupido, sia pure nelle rare intermittenze della sua vigoria fisiologica, di convertire in bontà la sua lussuria. Egli era conscio allora della menzogna. Il bellicoso imperialismo, avulso da una

base nazionale o sociale, si rivelava nella sua sincerità di furore sadico, e le generose imprese si riducevano al lubrico sogno di strozzare un' amante per liberarsi dalla schiavitù carnale e per sfogarsi, magari, sul cadavere. Ma Tullio Hermil non si faceva illusioni. Ideava un sotterfugio per nobilitare la feroce viltà, con cui aveva perseguitato la moglie Giuliana. « La grandezza morale risultando dalla violenza dei dolori superati, perché ella avesse occasione d'essere eroica era necessario ch'ella soffrisse quel ch'io le ho fatto soffrire ». Ma, appena ideato il sotterfugio, la coscienza lo ammoniva: « Questo assioma, con cui molte volte ero riuscito a placare i miei rimorsi, s'era profondamente radicato nel mio spirito generandovi un fantasma ideale della parte migliore di me assunta in una specie di culto platonico. Tutto il mio vizio, tutta la mia miseria e tutta la mia debolezza si appoggiavano a questa illusione ». Sapeva che la virtù — la virtù dannunziana — era un fantasma, e sapeva che un fantasma della sensualità era l'eroismo dannunziano: « Ed io pensai, curioso e perverso, che avrei veduto la debole vita della convalescente ardere e struggersi sotto la mia carezza; e pensai che la voluttà avrebbe avuto quasi un sapore d'incesto. Se ella ne morisse? — pensai. Certe parole del chirurgo mi tornarono alla memoria, sinistre. *E, per quella crudeltà che è in fondo a tutti gli uomini sensuali, il pericolo non mi spaventò ma mi attrasse* ». Ecco la base dell'eroismo.

Nemmeno al più robusto temperamento, nemmeno a Gabriele d'Annunzio, riesce di staccarsi definitivamente dalla storia. Se nello svolgimento dell'umanità,

all'alba dei tempi o nel cuore della foresta africana, fosse mai vissuta guerreggiando e procreando una tribù affatto libera di preoccupazioni religiose e morali; se in quella tribù e in quel tempo fosse cresciuto Gabriele d'Annunzio, egli avrebbe, senza angosce e senza tormenti, cantato i suoi canti di ferocia e di libidine, anzi di feroce libidine. Nato nell'Europa moderna, svoltosi tra la fine del XIX e il principio del XX secolo, egli doveva subire la necessità d'inquadrarsi nella storia del suo popolo e del suo tempo. Superando il suo temperamento e sviluppando i sentimenti ch'erano rimasti in atrofia? Lo sforzo fu tentato, ed abortì. Confessando, col disparire, la sua propria inferiorità, la sua propria disfatta? A questa soluzione s'avvicinava, col *Poema Paradisiaco*, la più che decenne crisi, la quale, nei suoi momenti di maggiore chiarezza, aveva dato non infrequenti lampi di bellezza poetica.

La lettura di Federico Nietzsche (1892-1894) lo strappò alla rovina. Non discutiamo ora se d'Annunzio abbia capito Nietzsche. L'ha falsificato, in buonissima fede, per i suoi bisogni personali. In Nietzsche egli ha capito, o creduto di capir, quanto segue: che l'istinto è la sola verità, che la morale è una menzogna, che il dominio è l'unica legge, che, avvicinandosi alla belva, l'uomo supera l'uomo, s'accosta al superuomo, realizza l'eroe. Questa lettura coincideva. a un di presso, con alcuni avvenimenti propizii: la definitiva separazione dalla moglie scioglieva il poeta dagli ultimi vincoli sociali, mentre il consolidamento fisiologico della maturità risolveva la crisi sensuale— l'implacabilità della libidine e l'insufficienza del corpo

all'implacabile libidine—nelle cui disperate contorsioni Gabriele d'Annunzio s'era risoluto a quel folle tentativo di « inquadrarsi nella storia », ch'è documentato nel *Giovanni Episcopo* e nell'*Innocente*.

Nelle *Vergini delle Rocce* Claudio Cantelmo espone il superamento della crisi. « Domati i necessarii tumulti della prima giovinezza, battute le bramosie troppo veementi e discordi, posto un argine all' irrompere confuso e innumerevole delle sensazioni, nel momentaneo silenzio della mia coscienza io aveva investigato se per avventura la vita potesse divenire un esercizio diverso da quello consueto delle facoltà accomodative nel continuo variar dei casi ». L' esercizio diverso consisteva, precisamente, nel creare l' « ideal tipo latino », l' imperatore o re, che dir si voglia, di Roma: la bestia eroica. Da questo momento sparisce in Gabriele d'Annunzio ogni incertezza, e quindi ogni chiarezza, di coscienza. Egli è ormai sicuro di sé. Ma la sicurezza è artificiale, ottenuta dopo dieci anni di crisi e con l'aiuto di un filosofo frainteso. Egli non celebra la franca e libera animalità, in quanto animalità, nel qual caso potrebbe scrivere poesie belle come il *Canto Novo* e più belle del *Canto Novo*. Celebra un' animalità pavesata di bandieruole eroiche, intrugliata di un frasario ideologico e idealistico. È la belva, ma una belva che si arroga, a modo suo, la funzione di redimere patria ed umanità. Quindi una belva sapiente ed eloquente; e perciò esteticamente laida. D' Annunzio, moribondo nel *Poema Paradisiaco*, non muore; ma sopravvive a se stesso, sfregiato da una invereconda truccatura. La vena poetica s' è esaurita con le *Odi Navali*. Per cinque anni d'An-

nunzio mette fuori un torrente di prosa bolsa e verbosa, ove il ghirigoro di stucco decora orgogliosamente il vuoto, e i sonagli delle frasi concinne scampanellano assordando gli orecchi che vorrebbero percepire la fievole voce della coscienza soffocata.

Claudio Cantelmo è vile come Andrea, come Giorgio, come Tullio, ma né lui, né l'autore hanno Coscienza della sua viltà: da ciò il brutto nelle *Vergini delle Rocce*. Claudio è già superuomo. Anch' egli è discendente di feroci e lussuriosi avventurieri; ma, a differenza di Andrea, di Giorgio, di Tullio, lavora con tutta serietà a una « progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino ». E lavora così: « Più volte, dopo una meditazione esaltante, divorato da un furioso bisogno di prove », lancia il suo « cavallo contro una troppo alta maceria e, superando il pericolo, » sente che sempre e dovunque saprebbe morire. In realtà non muore in nessun posto né mai; ma, oltre a coltivare con grande amore il nobile *sport* dell' equitazione, legge i filosofi greci, e trova il modo d' interpretare Socrate come un satiro libidinoso. Egli avrebbe bisogno di grandi gesta; ma la società contemporanea, vile e corrotta, non glien' offre il mezzo. Roma, la terza Roma, non è nemmeno attraversata « dalla fiamma d' un' ambizione perversa », né dal « lampo di un bel delitto. » Di restaurare i Borboni non vale la pena, perché Francesco II fu tanto miserabile che nemmeno gli effluvii del golfo di Napoli lo spinsero ad una grande impresa. Che dico gli effluvii del golfo di Napoli? « Neppure » valsero a infondergli ardore d' eroismo « lo spettacolo e l' odore della pu-

tredine », del disfatto cadavere paterno, « potentissimi per eccitare i grandi pensieri ». Le belle e lussuriose tirannidi si sono spente. Lo stesso Czar non ha « nemmeno il gusto di contrapporre alle piccole formule chimiche dei suoi ribelli una qualche magnifica strage ad arme bianca per irrigare e concimare le sue terre isterilite ». Il mondo è dunque in decadenza. Che può fare un eroe come Claudio Cantelmo? Il demonico, lo spirito interiore, gli dice: « Goditi... la tua primavera; rimani aperto a tutti i soffii, lasciati penetrare da tutti i germi; accogli l'ignoto e l'impreveduto e quanto altro ti recherà l'evento; *abolisci ogni divieto* ». Questo, Claudio Cantelmo lo fa, senza lasciarselo dire due volte; ma abolire ogni divieto è impossibile, fin quando ci saranno i carabinieri. Forse in America sarà un'altra cosa. Non cantava il poeta alla nave nuova salpante verso l'Atlantide:

> Va, va, o Nave, secura oltre tutte le Sirti
> . . . . . .
> dove, fuor d'ogni giogo e fuor d'ogni vincolo, ognuno
> espande il poter che in sé chiude;
> dove ognuno in sé stesso è sovrano,
> ha in sé le sue leggi,
> ha in sé la sua forza e il suo sogno?

Ma a quel che sembra Claudio Cantelmo ha nozioni più precise di Gabriele d'Annunzio intorno alla legislazione americana. E frattanto è costretto a vivere in Italia. Che cosa farà per assurgere al grado di compiuto eroe? Triplice è il suo compito: « Condurre con

diritto metodo il *suo* essere alla perfetta integrità del tipo latino, adunare la più pura essenza del *suo* spirito e riprodurre la più profonda visione del *suo* universo in una sola e suprema opera d' arte; preservare le ricchezze ideali della *sua* stirpe e le *sue* proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l' insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sé per sentirsi degno d' aspirare all' attuazione di possibilità sempre più elevate ». Di questi tre compiti l' ultimo — mettere al mondo un figliuolo — è il più preciso e, in un certo senso, il più comodo. Ragion per cui Claudio Cantelmo, sospesa provvisoriamente l' attuazione dei primi due, si propone di dare opera al terzo. Ma, giacché senza una collaboratrice nemmeno Claudio Cantelmo è capace di fare un figliuolo, bisogna scegliere la sposa. Quale delle tre principesse? Violante, Anatolia o Massimilla? Claudio Cantelmo preferirebbe averle tutte e tre: *tantae molis erat romanum condere regem*. Ma arrivare alla poligamia sembra, nelle presenti sciagurate condizioni sociali, un' *abolizione di divieti* non esente da qualche difficoltà. Frattanto Claudio, giustificato dal grande compito di rigenerare la stirpe latina, tormenta la sensualità e la sentimentalità delle tre giovinette, nella cui villa mangia a ufo; poi, visto che Massimilla persiste nell' intenzione di farsi monaca e che Anatolia respinge la sua mano, Claudio sembra lì lì per decidersi a sposare Violante. Non aveva ormai più l' imbarazzo della scelta. Tuttavia la narrazione autobiografica, ornata di squisiti atteggiamenti preraffaellitici e di superbe pagine descrittive, si chiude

quando il fidanzamento non è ancora concluso. Gli eroi dannunziani prendono sempre tempo a riflettere.

Questo singolarissimo spirito politico non era esaurito con le *Vergini delle Rocce*. Avendo creduto per un momento di poterlo attuare nella vita oltre che celebrarlo nei periodi e nelle strofe, Gabriele d'Annunzio consentì a farsi nominar deputato (1897). Pronunciò discorsi elettorali, scrisse articoli sulla sua « legislatura », e, arrivato alla Camera, sedette nel settore di estrema destra, come a un propugnatore della tirannide si conveniva. Ma, venuto in contatto con la realtà viva — o malviva — dell' Italia contemporanea, l' amarezza di Claudio Cantelmo divenne ancora più inesorabile. Era veramente impossibile restaurare i Borboni o la monarchia despotica di diritto divino. La speranza della bella carneficina, da questo lato, svaniva. Ma ricompariva dall'altro. Non era probabile che divampasse da un giorno all'altro la rivoluzione? E la rivoluzione non appicca gl' incendii, non devasta le città, non spande fiumi di sangue, non viola i letti delle minorenni? non sorge dal seno dei popoli convulsi il bellissimo tiranno fiammeggiante, coi suoi « gran mucchi d'oro » e « greggi di captive femmine »? I tumulti del 1898 e le sanguinose chiassate di Milano splendettero davanti alla sua fantasia come una subita rivelazione: di là veniva la strage, di là l'inaudita voluttà carnale. Clamorosamente il deputato della Bellezza saltò dall' estrema destra all' estrema sinistra: « Io vado verso la Vita »; la Vita, la quale consiste nella carneficina e nello stupro, come la Bellezza nasce dal

sogno di una siffatta Vita. Fu accusato d'istrionismo. A torto. Non mai uomo fu più coerente a se stesso.

Dal famoso gesto politico nacque la *Gloria* (1899), ove l'eroe Ruggero Flamma strappa all'eroe Cesare Bronte la potenza e l'amante — la « gran baldracca » erede d'un nome imperiale, Anna Comnena, — si mette alla testa di una rivolta agraria, escogita meravigliose guerre sul mare e ai confini, ma, prima d'aver compiuto alcuna gesta degna di nota, perisce vittima della baldracca. La quale è una sorella di Ippolita, una nuova incarnazione della Lussuria, della bellissima Nemica; ma, invece di chiamarsi Chimera, è battezzata la Gloria. Le convinzioni politiche e sociali di questo conquistatore sono riepilogate nelle parole di Giordano Fauro, le quali sembrano la professione di fede di Gabriele d'Annunzio deputato di estrema sinistra: « dovunque, in qualunque campo, ogni segno di energia virile, di volontà maschia e calma, di sincerità rude, mi solleva il cuore ». La sua forza eroica è definita dalle parole della Comnena: « Se le mie mani ti toccano, se le mie braccia ti prendono. se la mia bocca t'invita, non si dissolve il mondo per te come una nuvola? ». È un debole anch'egli, una vittima della lussuria, un consanguineo di Giorgio Aurispa. Ma Ruggero Flamma non conosce la sua debolezza, e si crede un eroe per davvero. Né d'Annunzio lo contraddice.

La pace sociale fu rapidamente restaurata in Italia, e la speranza della rivoluzione esulò dal cuore di Gabriele d'Annunzio. Meglio era abbandonare per un istante l'eroismo patriottico e starsene paghi all'eroismo individuale. Il poeta si ripiegò su se stes-

so, e scrisse il *Fuoco* (1900). Questo romanzo derivava da due drammi in quattro e cinque atti: la *Città morta* (1898) e la *Gioconda* (1899); come questi due drammi erano preceduti e preparati dai due primi tentativi drammatici, in un atto, il *Sogno d'un mattino di primavera* (1897) e il *Sogno d' un tramonto d' autunno* (1898). Fra i compiti di Claudio Cantelmo non era da dimenticare il secondo: « adunare la più pura essenza del *suo* universo in una sola e suprema opera d' arte. » Anche per raggiungere questo fine bisognava « abolire i divieti », cioè a dire conquistar la potenza d' immaginare liberamente il delittuoso e lo sconcio, senza turbare l' immaginazione con pregiudizii morali. Nel sogno primaverile l' animo del poeta è occupato dal pensiero fisso dell' amante, che stringe sulla sua nudità il nudo e sanguinoso cadavere dell' amato; nel sogno autunnale la sua libidine è sferzata dallo spettacolo sadico della cortigiana che perisce tra le fiamme.

Erano i primi pallidissimi esperimenti. Altra bisogna lo urgeva. Un nastro sottile percorreva, ora sparendo ora ricomparendo, tutta l' opera sua: l'immaginazione dell' incesto. « La libidine ereditaria » dice il *Trionfo della Morte* « scoppiava ancora una volta, con invincibile furia, in quel delicato amante, *che si piaceva di chiamar sorella la sua amata, avido di comunioni spirituali* ». « Pensai » dice l' *Innocente* « che la voluttà avrebbe avuto quasi un sapore d'incesto ». Un'immaginazione crudele si mesceva all'immaginazione oscena: l' assassinio dell'amante: « Io penso che morta ella raggiungerà la suprema espressione della sua bellezza ».

Nel mio pensiero, quasi nel guizzo d' un lampo, io la vidi
umile sanguinare, umile boccheggiare
stesa tra 'l sangue, e alzare le supplici mani dal rosso
lago...

Chiodo caccia chiodo, dicono trivialmente. Il cadavere non eccita più la libidine; quindi l'assassinio, inspirato dalla lussuria, sopprime la lussuria, distrugge la fantasia incestuosa, e l' un delitto sembra purificare ed assolvere l' altro delitto: « Morta! — E s' ella morisse? Ella diventerebbe materia di pensiero, una pura idealità. Io l'amerei oltre la vita, senza gelosia, con un dolore pagato ed eguale ». Questa perversa e sottile dialettica dell' incesto e dell' assassinio guizzava finora irresoluta ed alcun poco vergognosa di sé. Nella leggenda di Umbelino e Pantea, incastrata nelle *Vergini delle Rocce*, l'atroce fantasia si vela di un delicato fascino malinconico; nella *Città Morta* prorompe orgogliosa alla luce. La fraintesa fatalità della tragedia greca, mal rediviva, nobilita la schiavitù sensuale di Leonardo. E, quand'egli ha soffocato la sorella Bianca Maria, le sue parole sono quelle d' un eroe trionfatore del mondo: « io sono puro: sono tutto puro... » esclama l' incestuoso; « chi, chi avrebbe fatto per lei quel che io ho fatto? » prosegue l' assassino; « ogni macchia è scomparsa dalla mia anima; io sono divenuto puro, tutto puro ».

La donna del romanzo e della lirica dannunziana era una cortigiana o una schiava, che poi fa lo stesso. Come Ippolita, essa fustigava la libidine del pro-

tagonista, trascinandolo nella crisi sensuale; come Giuliana, essa annebbiava la coscienza di Tullio Hermil, suscitandovi larve di rimorsi per l'iniquo martirio cui soggiaceva quella creatura di perfetta bontà. Nella logica del temperamento dannunziano, la crisi sensuale doveva superarsi con l'assassinio della cortigiana, ridotta così all'impossibilità di nuocere, mentre l'amante, uccidendola, ne cava un'estrema e tremenda voluttà. La crisi morale doveva superarsi con l'eroica convinzione che la sofferenza dell'essere debole è giusta e necessaria. Quando Tullio Hermil, per giustificare le sue crudeltà contro Giuliana, pensa che, « la grandezza morale risultando dalla violenza dei dolori morali superati, perché ella avesse occasione d'essere eroica era necessario ch'ella soffrisse quel ch'*egli* le *ha* fatto soffrire », s'accorge immediatamente del sofisma, e ne soffre. Ma Lucio Settala vive nel sofisma promosso a dignità di legge, e la Gioconda ha ragione contro Silvia, sorella di Giuliana Hermil: « Per riscattarsi da un vincolo egli ha voluto morire, ma non da quello che mi legava a lui: da un altro, dal vostro, da quello che gli imponeva la vostra virtù o la vostra legge e che lo faceva soffrire intollerabilmente ».

La Gioconda, la femmina perversa, è la Bellezza, l'inspirazione procreatrice del capolavoro. Così l'ideale di Claudio Cantelmo si limitava, precisandosi. L'eroe dannunziano, la belva perfetta, non chiedeva ormai più l'abolizione dei divieti per generare il re di Roma o per condurre alla perfezione un ideal tipo latino. Egli eleggeva il secondo compito: « adunare la più pura essenza del *suo* spirito e riprodurre la

più profonda visione del *suo* universo in una sola e suprema opera d' arte. » Fra Ruggero Flamma e Lucio Settàla, Stelio Effrena, respinto dalla vita politica e deluso nell' aspettazione del sangue cittadino, preferiva somigliare allo statuario anziché al demagogo tiranno. Da questa deliberazione nacque il *Fuoco*, ove il poeta, agnominato Stelio Effrena, tutto invasato dalla frenesia di risuscitare la tragedia greca per restaurare le virtù della stirpe latina contro l'oltrecotanza dei Barbari, crede suo irrefutabile diritto e suo imprescindibile dovere tormentare la dolcissima amante Foscarina e tentar di sedurne la migliore amica, Donatella Arvale. Come già Claudio Cantelmo per mettere al mondo il re di Roma aveva bisogno di tutte e tre le principesse; così Stelio Effrena chiedeva che due donne, la cantatrice e l' attrice, imparzialmente fecondate da lui, partorissero in collaborazione la nuova tragedia: « Straordinarie promiscuità gli fingeva il desiderio, le quali egli credeva potessero avverarsi con la facilità dei sogni e con la solennità delle cerimonie liturgiche ».

Malgrado le divine pagine dei levrieri, del labirinto, della pazza, dell'aurora veneziana, dell'Avemaria sulla laguna — previsioni liriche di cui sussulta la prosa — il romanzo è faticoso, incoerente, sconnesso, non immune qua e là di fastidio per quelle gonfie e puerili discettazioni di arte e di filosofia. Si può dire del *Fuoco* quello che l'autore dice, una volta, di Stelio: « Parlando egli s'accorse che le sue parole avevano *un suono falso*, che la sua disinvoltura contrastava troppo crudamente con l'ombra mortale che occupava la faccia velata dell'amante ». O, me-

glio, si può ripetere quello che Claudio Cantelmo osservava alla villa di Trigento: « E nulla poteva eguagliare in desolazione il contrasto tra la realtà miserevole e i pomposi fantasmi espressi dal cervello *del demente* ».

Pomposi fantasmi. Ma il poeta, che nel 1900 glorificava sé medesimo, elevandosi un monumento di parole, era ben diverso da quello che nel 1893 aveva pubblicato il *Poema Paradisiaco*. Protagonista immutabile di tutta la sua vita e di tutta la sua opera, egli aveva preso sul serio la triviale sinonimia, che fa tutt'uno di « protagonista » e di « eroe ». Aveva battezzato superuomo la creatura inferiore, incapace di dominio morale; aveva travisato in energia virile l'incontrollabile ed anarchico sfrenamento delle cupidige; cavato dalla fiacchezza una larva di eroismo, diffuso i gigli dell'amor sororale sul convulso ventre delle amanti. Non sapendo trasformar se stesso, s'era innamorato di se stesso; sconfitto nel lungo dibattito della sua coscienza contro la sua immaginazione, diffondeva l'incenso davanti agli idoli dell'immaginazione, e, piuttosto che confessarsi schiavo del suo temperamento tiranno, deificava il tiranno, organizzando il vizio come un rito religioso e vestendo il servaggio di paramenti sacerdotali. L'« ora satanica » era scoccata. Il tempietto di Venere s'allargava in una cattedrale gotica. La necessità diveniva virtù.

L'opera d'arte risonava di sofistica vacuità. Ma l'artista era orgoglioso e contento del mondo e di sé. Negando le crisi, egli aveva superato, a suo modo, le crisi: sensuale e morale. E tornava fresco

ed ardente come quando sulle rosse labbra ventenni gli gorgogliò il *Canto Novo*.

> Oh inni squillanti dal petto per l'ima boscaglia
> tra l'alenare di mille verdi vite!

7. La vittoria.

Francesca da Rimini (1902) — *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi:* I. (1903); II. (1904) — *La Figlia di Jorio* (1904) — *La Fiaccola sotto il moggio* (1905).

La vena poetica, esaurita con le *Odi navali*, tornava a gonfiarsi di nuova linfa. Il 16 novembre 1899 la *Nuova Antologia* pubblicava il primo saggio di un libro di versi intitolato *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. Erano semiritmi, strofe ondose e multiformi, un compromesso fra il verso e la prosa dannunziana, come il periodo del *Fuoco*, già sussultante di accenti e canoro d'incontri sillabici, sembrava un compromesso tra la prosa ed il verso dannunziano. Ma il compromesso delle *Laudi* faceva già presentire la sintesi, l'armonia definitiva ove si fondesse nella libertà del periodo la rigidezza del metro.

Un anno dopo veniva alla luce il *Fuoco*, con l'annunzio orgoglioso della rinnovata tragedia greca. Ed ecco che, invece della tragedia, prorompe ancora una volta la lirica. L'onda, a lungo trattenuta nel buio, affluisce da mille sorgenti allo spirito dell'artista, ne spezza le pareti, scroscia con immenso im-

peto in cascate ruinose. Dal 1900 al 1905 Gabriele d'Annunzio non scrisse che versi: circa ventimila nei due volumi delle *Laudi,* almeno dodicimila tra *Francesca da Rimini, Figlia di Jorio* e *Fiaccola sotto il moggio*. Un tale furore di creazione non s' era da gran tempo visto in Europa. La sua foga ci riportava alle immagini leggendarie degli epici indiani.

La storia estrinseca, la cronologia di questo periodo si riassume in quattro date: 1902 *Francesca da Rimini;* 1903 (primavera) *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi,* vol. I, libro I, *Maia* (*Laus Vitae*); (autunno) *Laudi,* vol. II, libri II e III (*Elettra* e *Alcione*); 1904 *Figlia di Jorio*; 1905 *Fiaccola sotto il moggio*. La storia intima e reale è alquanto diversa. Le prime ispirazioni sono patriottiche e nazionaliste. Si percepisce un filo di continuità con con le *Odi Navali,* con le *Vergini delle Rocce,* con la *Gloria,* ed una memore persistenza dei programmi elettorali e dei gesti parlamentari. Il poeta assume la funzione di vate. Egli riprende ancora una volta il motivo ammonitore, con cui si chiudeva il *Poema Paradisiaco*:

> Quando i poeti al mondo canteranno su corde
> d'oro l'inno concorde:
> — O voi, che il sangue opprime,
> Uomini, su le cime
> splende l'Alba sublime!

Questo fittizio umanitarismo, come gli permise di mettere una larva di contenuto nel suo gesto rivoluzionario, così gli permette ora d'intonare un inno

per il primo maggio (*Canto di festa per calendimaggio*). Ma, in realtà, agli operai Gabriele d'Annunzio non chiede che la Bellezza:

> Glorificate in voi la vita bella !

La quale vita bella non è, considerata nella genesi dannunziana, che un'inversione della bella vita; come il mondo, che così spesso è nominato e invocato nella prosa e nel verso di d'Annunzio, sembra l'antomasia del bel mondo. Il canto di festa fu preso sul serio per una poesia socialista. Mentre le velleità democratiche di d'Annunzio erano spente ancora prima di nascere.

Quel che gli stava a cuore, ora come prima, era l'immagine del bel tiranno e della guerra considerata come spettacolo. Ma questa libidine, nutrita per trent'anni in un sogno solitario, finiva per oggettivarsi, assumendo tutte le parvenze d'un vero, sebben feroce e primitivo patriottismo. Claudio Cantelmo non aspirava più a generare e tanto meno a diventare il re di Roma; ma sperava di assistere all'avvento di un re di Roma fatto a immagine e simiglianza del suo sogno:

> Così veda tu un giorno il mare latino coprirsi
> di strage alla tua guerra.

A Vittorio Emanuele III consigliava:

> Tendi l'arco, accendi la face,
> colpisci, illumina, eroe latino!

Venera il lauro, esalta il forte!
Apri alla nostra virtù le porte
dei dominii futuri!

Ricordiamo il programma elettorale del 1897: « L'istinto di conservazione c'induce ad affermare e a difendere l'integrità della nostra persona e del nostro bene; l'istinto di predominio c'induce ad aumentare la nostra conquista sviluppando le nostre energie fino al grado supremo ».

Che, se il danno e la vergogna duri,
quando l'ora sia venuta,
tra i ribelli vedrai da vicino
anche colui che oggi ti saluta.

Ultimo guizzo della svanita personalità di Ruggero Flamma.

Il poeta patriottico e non più ribelle — ora che la pace sociale e il progressivo arricchimento dell'Italia rendevano più probabile lo spettacolo della guerra all'estero anzi che della rivoluzione all'interno — cercava con avidità gli argomenti eroici. Celebrava la memoria di Narciso e di Pilade Bronzetti, piangeva i marinai italiani caduti in Cina, s'indignava della presente miseria, vaticinando il futuro imperio universale di Roma. Finalmente osava il poema epico. E quale materia gli offriva l'Italia moderna se non la gesta garibaldina? Così il poeta del bel tiranno cantava, senza nessuna incoerenza, la camicia rossa; come l'apologeta del semiborbonico Claudio Cantelmo, arrivato alla Camera, diveniva, anche allora

senz'alcuna incoerenza, rivoluzionario. Perché anche della gesta garibaldina lo commoveva unicamente lo spettacolo di strage e di sangue. Solo il terzo canto fu scritto: *La notte di Caprera*. La bontà dell'eroe rimaneva un elemento puramente decorativo di contrasto, all'incirca come lo spirito d'abnegazione delle eroine dannunziane. Vi sono versi sfolgoranti di battaglia, sublimi descrizioni materiali e un episodio — il banchetto dell'eroe — ove il raccapriccio fisico del cacio stantio e dell'acqua putrida supera perfin l'evidenza di episodii simili nelle *Novelle della Pescara*. Ma lo spirito era fiacco. Il d'Annunzio abbandonò l'opera appena cominciata.

Un progresso di sincerità, e perciò di bellezza, era già raggiunto, quando il poeta, lasciata la celebrazione degli eroi militari e politici, passava a cantar le laudi dei musici, dei pittori e dei poeti. È il medesimo progresso che osservammo nel *Fuoco* in paragone delle *Vergini delle Rocce*: giacché Stelio Effrena sente, se pur torbida e confusa, la coscienza del capolavoro, mentre Claudio Cantelmo non ignora, e finge d'ignorare, l'assurdità di mettere al mondo il re di Roma. In questo secondo momento — momento non cronologico, ma psicologico — il d'Annunzio canta inni di gloria per Giuseppe Verdi, per Vincenzo Bellini, per Giovanni Segantini, per Leonardo da Vinci, per Victor Hugo, per Dante Alighieri. L'ispirazione è affine a quella delle ultime pagine del *Fuoco*, ove una solenne marcia funebre in prosa accompagna la salma di Riccardo Wagner. Ed anche qui rumoreggiano strofe impetuose, si allargano lapidarie epigrafi ritmate. Ma un sottile filtro di men-

zogna attossica tutto l'organismo dell'ode. E questa menzogna è una fiacca e vuota ideologia paludata di sonore astrazioni con gran copia d'iniziali maiuscole:

> ma lo specchio dell'Ideale,
> o Poeti, la misura degli Eroi,
> la somma dell'Arte
> il vertice del Pensiero e del Mistero,
> il segno visibile dell'Immortale
> muore, o Poeti, non è più.

La peggiore ideologia restava senza dubbio quella della stirpe, della razza, del sangue latino: l'ideologia patriottica. Ma v'era una salvezza: celebrare l'Italia per i suoi bei monti e il suo bel mare, incoronare di fantasia le città silenziose e turrite, tradurre in parole sonanti le sue tele e i suoi marmi: profondare, insomma, il sentimento patriottico in una sensualità patriottica e sommergere il vaticinio del futuro in una disinteressata contemplazione della storia spenta e dell'arte immortale. Da questo nacquero i sonetti e le canzoni delle *Città del Silenzio*, bellissime nei frequenti casi, ove non sono fredde e pompose versificazioni del Baedeker e dove non le dettò la gelida ambizione di completar la ghirlanda. Sono quasi tutte città del Rinascimento, ove vissero uomini non troppo dissimili dall'ideale di Claudio Cantelmo: il tiranno crudele, raffinato artista e potentissimo amatore. In cosiffatta compagnia la musa dannunziana, sciolta dall'increscioso dovere di redimere l'Italia moderna, genera meraviglie. La più

lunga canzone, fra le *Città del Silenzio,* è la *Francesca da Rimini,* tragedia in 5 atti. Ed è anche la più bella, insieme ai quattordici sonetti su Prato. Non somiglia per nulla alla *Gloria*, alla *Gioconda*, alla *Città morta*: non vi si difende una tesi, né vi si decide un dibattito fra la moralità convenzionale e la moralità eroica. E non ha niente che vedere con le terzine dantesche, le quali servirono già troppe volte di paragone a detrattori e ad idolatri. Secondo la fantasia dannunziana, la moralità convenzionale era stata abolita dal prerinascimento. Liberamente e gioiosamente egli rievoca la Rimini dugentesca, sonante d'armi, splendida di marmi, voluttuosa per femmine discinte. La passione fondamentale dell'arte dannuziana, la lussuria, vi si sfrena selvaggiamente e non dà di cozzo che contro la violenza, sua primogenita e legittima figliuola. I personaggi, tutti d'un pezzo, non hanno crisi interne: sono voluttuosi come Paolo o selvaggi come Gianciotto. I selvaggi prevalgono sui voluttuosi. Gabriele d'Annunzio, scrivendo, non ignorava tutto ciò, e chiamava la sua tragedia un «poema di sangue e di lussuria». Non si lasciò turbare da quei problemi morali, di cui nel lungo travaglio che va dalle *Vergini* al *Fuoco* dimostrò studiosamente a se stesso l'inanità. Fu dunque scevro d'ambagi e di menzogna, e scrisse cosa bellissima.

Orgoglioso d'aver raggiunto l'espressione adeguata del sentimento eroico (*Elettra*), il poeta chiede tregua al suo demone (*Alcione*):

O magnanimo despota, concedi
al buon combattitor l'ombra del lauro,
ch'ei senta l'erba sotto i nudi piedi,

ch'ei consacri il suo bel cavallo sauro
alla forza dei Fiumi e in su l'aurora
ei conosca la gioia del Centauro.
. . . . . .
Despota, or tu concedigli che allenti
il nervo ed abbandoni gli ebri spirti
alle voraci melodie dei venti.

Da questa tregua, nella certezza e nel gaudio del suo temperamento trionfatore di tutte le crisi, rampolla il nuovo *Canto novo*. È una seconda pubertà. D'Annunzio torna qual era nei suoi diciott'anni, quando, vedendolo cavalcare sulla riva marittima al mattino

Salute — dicean gli alberi — o Centauro!

Di mutato non c'è che la decuplata vigoria cerebrale, la lunga esperienza d'arte, la commozione della vittoria. Dimentico degli eroi e delle volontà, egli ritorna a guardar la natura con occhi fervidamente e liberamente sensuali. Non si propone in *Alcione* altro fine che quello di dire per dire: di cantare per cantare, come la cicala della sua bella estate. Vi sono poesie delicate e poesie veementi. Le delicate sono soavi come i colli di Quiesa:

E quella lor soavità, sospesa
fra i cieli chiari e l'acque trasparenti,
tu non la vedi quasi, ma la senti
come una gioia che non si palesa.

Così: la percezione si è fatta acuta e la forma trasparente in tal modo che sembra cantata la *spiritualità del senso*. Con la sola dovizia sensuale il d'Annunzio è giunto a quella immaterialità dell'espressione che credevamo unica in Shelley. Ci accade talvolta mormorando *La pioggia nel pineto* o *Albasia* o *L'isola di Progne*, di dubitare se quei palpiti impercettibili, quegli attimi inafferrabili, quelle emozioni inviolabili siano espresse con le parole usate o non piuttosto con qualche misteriosa materia d'arte, che ci sfugga e c'illuda. La materia si fa profumo, il colore si fa luce, il suono si fa aria. La parola diviene così liquida e così limpida come l'acque di certe fonti rupestri, delle quali dubitiamo finché non vi siano immerse le mani.

Il poeta sembra oltrepassare la potenza sensuale dell'uomo; pare che taluni sensi egli abbia resi sicuri come quelli dei felini, altri acuti come quelli dei rapaci. Si fa centauro per godere dei fiumi, si fa Glauco per godere della salsedine, Icaro per volare. Ed esprime pur le minime sue percezioni in ritmi che hanno tutti i sapori e tutti gli odori, nelle quartine dell'*Otre* ove l'asprezza della prugnola si mesce al miele del fico, negli accordi delle *Stirpi canore* talvolta quasi silenziosi come voli d'insetti nell'afa. Non v'è più la parola ma la frase; non più il verso ma la strofe. Ed ogni strofe è congiunta all'altra, come nuvola a nuvola, per aerei legami. È impossibile isolare e incastrare fra due periodi di prosa critica un verso della *Pioggia nel pineto* o una quartina di *Versilia*.

Ritmi di segreto impenetrabile, poesie dedalee che

ci chiudono in ambagi voluttuose. Non sappiamo quasi che dicano, che vogliano; non sappiamo donde comincino dove finiscano. Ci affascinano in labirinti di labili sogni, in una fluida continuità senza pause. Talvolta sembra che il ritorno di una parola, il riapparire di un'immagine congiunga le cose più fugaci e più lontane, come un solo spillo segreto raccoglie un velo intorno a un molle corpo. Sono come le liane delle foreste, come le tele dei ragni fra i rami, come le alghe fluttuanti. E ci prendono in un intrico impervio, come le liane come le tele come le alghe. « Chi sa dove, chi sa dove! » E quell'intrico di melodie infinite è talora più dolce dei sogni erranti nei dormiveglia crepuscoli, così dolce che fa lacrimare di voluttà:

D'una soavità che il cor dilania.

L'intensità di questa voluttà era tale che, come l'amante nel corpo dell'amata, così sentiva il poeta confondersi e perdersi nella sostanza dell'universo: « E tutta la vita è in noi fresca — ardente — il cuor nel petto è come pèsca — intatta — tra le palpebre gli occhi — son come polle tra l'erbe, — i denti negli alvéoli — son come mandorle intatte »:

E la mia forza supina
si stampa nell'arena,
diffondesi nel mare;
e il fiume è la mia vena,
il monte è la mia fronte,
la selva è la mia pube

la nube è il mio sudore.
. . . . . .
Non ho più nome né sorte
tra gli uomini ; ma il mio nome
è Meriggio. In tutto io vivo
tacito come la Morte.
E la mia vita è divina.

Questo è il particolare panteismo dannunziano. Non è ch'egli senta nel suo io finito e contingente palpitare l'infinito e l'universale; ma ha ridotto l'infinito e l'universale alle proporzioni che il suo spirito può comprendere ed esaurire senza margine. Ciò che non intende e non sente è addirittura obliterato dal mondo, senza curiosità e senza rimorsi, con la perfetta e tranquilla ignoranza della bestia la quale è almeno in questo identica a Dio: che esclude perentoriamente le cose viventi oltre la sua bestialità, come l'idea di Dio esclude implicitamente l'ipotesi di esistenze che trascendano la divinità. Quindi, nel d'Annunzio maturo e completo, mancando il *nume ignoto* o rinnegato che oscura con la sua ombra l'opera degli artisti brutali (Zola, p. e. o, in un'altra direzione, Wilde) quasi li tormentasse il sentimento di non potere oltrepassare se stessi, la fusione tra soggetto ed oggetto è definitiva e perfetta. Tutto ciò ch'egli vede e conosce nel mondo è veduto e conosciuto con una immersione ove lo spirito creatore e la materia assunta non si distinguono più; ciò che egli non vede e non conosce è assente, come se nello scrittore dell'*Innocente* il sospetto di un *più che se stesso* non fosse albeggiato giammai. Chi legge la *Laus Vitae*

vive nel centro d'un cerchio, di là dal quale non v'è che il buio ed il nulla. Vive dunque nel capolavoro.

Nella cronologia editoriale la *Laus Vitae* è anteriore ad *Elettra* e ad *Alcione*; nella biografia di d'Annunzio, oltre che nella storia del suo spirito, è posteriore. Egli aveva forse scritto i quattro quinti delle odi raccolte nel secondo volume, quando pensò di pubblicarle con un lungo prologo (vasto preludio del *suo* nuovo canto). Il prologo, la *Laus Vitae*, fu composto d'un fiato; dalla correzione delle bozze (primavera del 1903) uscì più che raddoppiato di mole. Pure il poema serbò una approssimativa unità di struttura.

I tre primi canti ci narrano come il poeta, attraverso il piacere, giungesse a trasfigurar se medesimo ed a vivere nel mito. Il primo ed il più lungo viaggio narrato nel poema, che occupa dodici canti, è dunque il viaggio alla ricerca del mito, verso l'Ellade santa. Il canto nono, con l'inno ad Ermes, il più moderno fra gli dei della Grecia, maestro di commerci, Macchinatore, Costruttore, Pellegrino, ad Ermes, che sotto il nome di Vita, di Scienza, d'Impero, di Progresso è ancora il dio conduttore degl' infaticabili mortali, dà il presentimento musicale della seconda parte. Roma, l'altra patria, è il secondo viaggio, il regno della vita. I Latini sono i figli legittimi della Grecia, e ad essi il poeta canta. βούλομαι παίδεσσιν Ἑλλάνων. Sono celebrate le città terribili, le città del sangue della fame e della frode, ricche della gloria d'una vita immensa, le città febbrose che hanno la sera ebbra e la notte infame, e sono sacre alla grande alba, al « risveglio dell'Uomo eletto al dominio del

mondo ». È cantata la brutalità dell'animale umano, che divora, s'accoppia, urla, combatte, uccide, progenitore dell'invincibile forza che fece la grandezza di Roma; è cantata la strada sozza come budello bovino, funebre e tetra, ma pur tale che vi debba apparire il dio ignoto e vi possa procedere un nuovo trionfo latino; e la plebe folle e infeconda ma pur balenante talvolta di una inattesa bellezza. All'eroe precursore fiorirà prima che agli umili suoi fratelli la nuova primavera. Dalla campagna deserta giunge « un profumo di fieno e di libertà, quasi un fiato panico ». Ma Roma chiude in sé un altro deserto, un culmine inaccessibile, la Sistina, ove Michelangelo dipinse la vittoria finale cui tende il nuovo poeta. L'ultimo viaggio — il deserto libico — lo conduce al suo Paradiso, alla solitudine trionfale. Nell'immensa aridità pura senza vie e senz' oasi gli giunge col vento il messaggio ultimo della liberta. Ivi egli seppellisce la Sfinge, e seppellisce pure gli avelli « con la lor putredine inclusa ». Ivi egli adora le quattro divinità alitanti dal suo petto, Volontà Voluttà Orgoglio Istinto, l' Istinto superiore a tutte, « dio certo nel tempio carnale ». Compiuta l'opera immensa, il « monumento al suo spirto liberato e liberatore », il poeta può render grazie della sua vita alla madre mortale ed alla gran madre immortale, alla Natura armoniosa; al padre morto ed al padre che non morrà, Giusuè Carducci, dai quali egli ebbe « tempra sì dura ». E può, con l' *encomio dell'opera*, sciogliere un inno al suo inno.

Nel quale Gabriele d'Annunzio ha mantenuto la promessa di Claudio Cantelmo: « adunare la più

pura essenza del *suo* spirito e riprodurre la più profonda visione del *suo* universo in una sola e suprema opera d'arte ». Con un processo che sembrerebbe miracoloso, se non fosse la subitanea esplosione preparata da un'acre e dolorosa fermentazione ventenne, tutti i motivi dannunziani, spogliati delle loro fragili scorie, prorompono al sole lucidi di una divina sincerità. E vivono animati da un unico e violentissimo sentimento perpetuamente rinnovantesi nella immensità del libro. Qui v'è un uomo — spettacolo stupefacente — acceso d'incoercibile odio contro l'umanità: non contro i suoi simili, ma contro ciò che di umano era nello spirito suo e nello spirito dei suoi simili. Vivere e vincere significa per lui abolire l'umanità, trasgredire senza rimorso i divieti, sopprimere la coscienza, eliminare i dissidii, profondarsi nella natura primigenia. Il mito è nel suo pensiero l'espressione della originaria brutalità, identica nell'atomo e nell'eroe conquistatore; il cristianesimo e la civiltà moderna sono decadenza, perché conflitti di spirito e materia ed elevazione dello spirito sulla materia e irriducibile antinomia e inesauribile dolore. Da quest'abisso, ove l'istinto freme soffocato ma non spento, sorgerà il nuovo mito, la lontana libertà, la futura purità. Gli uomini torneranno a sommergersi nel gurgite delle cose, nell'anima di Pan orgiaste e sonoro, donde uscirono per sentirsi miserabili e fiacchi. Così nella *Laus Vitae* è profetato l'avvento di colui che supererà l'uomo.

Quando, quattro anni più tardi, Gabriele d'Annunzio paragonava la *Laus Vitae* alla *Divina Commedia*, obbediva a un'oscura coscienza del vero. Se non

regge il parallelo, regge però l'antitesi. Come la *Divina Commedia* è il più sublime proclama dello spirito, così la *Laus Vitae* è la più colossale dichiarazione dei « diritti della materia ». Essa è una *Divina Commedia* capovolta; nella storia delle letterature moderne essa occupa incontestabilmente l'altro polo. Poiché la religione che l'inspira è infinitamente più bassa, così è infinitamente più debole il senso di venerazione che incute al lettore; e, poiché questa religione contraddice al movimento della storia, mancò al poeta il sentimento del consenso universale; e da questa solitudine nacque cosa anche esteticamente non paragonabile al poema cui misero mano cielo e terra e collaborarono, taciturne ma presenti, tutte le nazioni e tutte le epoche dell'umanità. Ma, data la materia, il d'Annunzio ne ha creato l'insuperabile espressione. Lo poteva ormai, perché era ormai giunto a uno stato di convinzione che può senz'ironia chiamarsi religioso. Tutta la vita dello spirito l'offende acerbamente come un peccato contro natura; e, nel divinizzare l'arbitrio, ch'egli chiama legge, di quella ch'egli chiama natura, l'empito del suo canto raggiunge il sublime. La sua bestemmia gareggia in fervore col tono della più pura preghiera. Le strofe ov'egli ricorda le crisi superate sono immense, come s'egli narrasse gli ultimi contrasti del peccatore che si pente ed esce dalla selva tanto amara che poco è più morte. Invece non lo spirito si pentiva di soggiacere alla materia, ma la carne si doleva d'aver ceduto per un momento allo spirito. E, quando il vittorioso esulta cantando:

E dissi al mio cuore il mio nome

Noi crediamo per un attimo di ritrovare il rimbrotto di Virgilio al traviato esitante sul cammino della perfezione. E crediamo per un istante che Gabriele d'Annunzio sia divenuto un idealista, nel significato filosofico, quando in cospetto degli eroi michelangioleschi esclama:

> Ciascuno la sua ossatura
> creato avea dall' interno
> del suo spirto, artefice ardente
> del suo simulacro vitale;
> . . . . . .
> la compagine era eloquente
> come uno spirto che parli
> di sé con un fremito d' ale;
> sì che il triste pondo animale
> in verbo mutavasi eterno.

L' illusione dura un attimo solo; e verso il termine del poema sguscia, franca di sua nudità, la confessione finale:

> Ed ebbi così nel mio sguardo
> l' inconsapevolezza
> della purità bestiale.

La vittoria dello spirito è dunque nel suicidio dello spirito, e purità è sinonimo di bestialità. Ma lo spirito, anche a dispetto di se medesimo, rimane quello che è; e, mentre aspira alla soppressione di se stesso, se vi aspira con convinzione e con passione profonde, fa opera di poesia, opera perciò supremamente spirituale, dando testimonianza di sè

nell' atto stesso in cui si rinnega. Giacché la negazione implica in se medesima, come le due persone di un dramma, il soggetto che nega e la cosa che viene negata.

La schiettezza e la violenza di questa negazione generarono il capolavoro dannunziano. Ben lungi dal gareggiare con la *Divina Commedia*, la *Laus Vitae* è l' amplificazione di un qualche gruppetto di terzine che si può scegliere a caso nell' Inferno dantesco: il racconto di Ulisse impoverito di quella angosciosa ansietà d' infinito, la bestemmia di Capaneo senza il divino *pathos* della sconfitta, il gesto di Vanni Fucci, purificato della sua plateale lubricità. Ma nessuno fino allora s' era sentito con così incredibile veemenza di orgoglio personaggio dell' Inferno dantesco. In paragone della *Laus Vitae* le solite apologie dell' immoralismo sono fiacchi atteggiamenti snobistici. E nel poema dannunziano non v' è nemmeno l' ultimo vestigio del bel gesto e della posa da *viveur* pirgopolinice. Esaltazione della stirpe e programmi politici, celebrazione reclamistico-egoistica e paludamento archeologico, invocazioni platoniche alla madre e alle sorelle ed esibizione di sadici furori, *Fuoco* ed *Intermezzo*, *Vergini* e *Poema Paradisiaco*, *Odi Navali* e *Città Morta*: nulla è eliminato, tutti i triti motivi dannunziani ritornano a galla dal loro vecchio fondo miasmatico. Ma ritornano trasportati dall' ansito circolare di un vortice. Le impurità si sono disperse come sotto la sferza di un temporale fragoroso, e attraverso l'involucro putrido di una materia stantìa è venuto alla luce un nocciolo d'insospettata lucidità. Per la prima

volta dopo il *Canto Novo* d' Annunzio non è più la velleità di essere qualche cosa : d' Annunzio è qualche cosa. Ed egli è ancora il d' Annunzio del *Canto Novo* — il barbaro giovinetto sensuale e violento — con in più la franca, recisa, impetuosa negazione di tutto ciò che contraddice al *Canto Novo*. Il poema dell' adolescenza era la tesi, ove con tranquilla e gaudiosa ingenuità s' affermava *un temperamento immune di storia*, un' originaria materia d' umanità non segnata dal solco delle istituzioni civili e del sentimento sociale. L'opera, che va dall' *Intermezzo* al *Fuoco*, al *Canto di festa per Calendimaggio* e all' inno pel re che viene dal mare, è l'antitesi laboriosa, nella quale il temperamento barbarico in attrito con la storia percepisce confusamente la sua inferiorità (*Trionfo della Morte*), o tenta fiaccamente di assorbire la storia (*l' Innocente*), o con cattiva coscienza le si contrappone (*Vergini delle Rocce*). Le odi naturalistiche e la *Laus Vitae* sono la sintesi vittoriosa, nella quale il sofista selvaggio, assunta l' immortalità dell' istinto in natura e la persistenza della barbarie nel cuore dell' uomo come gli eterni caratteri della storia , domina , bestemmiandola , la storia, e, violentandola, vi s' incorpora.

Poiché la bestemmia assoluta non dura in perfetta sincerità che nell' attimo preciso in cui viene pronunciata, poiché al gesto di Capaneo segue immediatamente il fulmine distruttore, e la sua immobilità, nell' Inferno dantesco, è un simbolo statuario ma non un' azione continua, così la *Laus Vitae* sembra dettata da una furia strepitosa, quasi che il poeta patisse della necessità di finir presto per timore che

al suo impeto venisse a mancare la foga. Scritta precipitosamente nel tempo, essa è sublimemente vertiginosa nel ritmo. Più sostanzialmente che l'altre opere dannunziane, essa ha una struttura musicale. In ogni parte del poema serpeggiano i motivi annunziatori della parte seguente, come spunti di una melodia che balzerà intera quando i sensi e l'anima dell' ascoltatore saranno pronti a riceverla con un fremito. L' esaltazione della sfrenata libertà individuale che è nel concetto si manifesta anche nella forma: la pindarica strofe di ventun versi, rapida come un galoppo serrato, rapinosa come un torrente, la quale col suo battito violento imprime al poema tale una strepitosa velocità che perfin le lunghissime enumerazioni e le quasi indiane verbosità rotolano come valanghe e gli ottomilaquattrocento versi della Laude si slanciano verso la fine con la felina snellezza delle dieci strofe di un inno guerresco. I versi, varianti dalle cinque alle nove sillabe ed ancor più dissimili nell'accento, sono come una materia infiammata in formazione che tenda come a sua forma cristallina verso il novenario, da cui spesso è conchiusa la strofe come da una semplice melodia che fissi il caos sinfonico donde fu generata. Saglienti, palpitanti, feconde di vita sono le parole, scelte nella lingua viva e nei monumenti arcaici, nei classici e nei vocabolarii di arti e mestieri, ma affratellate in un soffio ardente che elimina tutte le contraddizioni come il vigore creativo della primavera armonizza tutte le tinte. Dritto e fugace il periodo; fiammeggianti di una fulminea percezione delle cose le immagini; pari nello stupefacente unisono della crea-

tura con la natura creatrice ai più divini canti di *Alcione* le pagine, le strofe, i singoli versi ove viaggiano le nubi, gemono i venti, palpitano le erbe, guarda « l' occhiuto fior della fava nel mese di marzo tra pioggia e chiaria ». In questo negator dello spirito tace il cuore dell' uomo. Ma la materia del cosmo lo elesse profeta.

Compiuto il capolavoro, l' artista si riposò spogliandosi della sua personalità per rientrare nel mondo oggettivo. Vent' anni prima, al *Canto Novo* erano immediatamente seguite le *Novelle della Pescara*. Non per puro caso le *Novelle della Pescara* furono definitivamente raccolte e pubblicate al tempo stesso delle *Laudi* (1902). Ora al nuovo *Canto Novo*, alla *Laus Vitae*, tenevano dietro le nuove *Novelle della Pescara*, intitolate *La figlia di Iorio*, tragedia pastorale in tre atti (1904), e *La fiaccola sotto il moggio*, tragedia in quattro atti (1905). Siamo ancora una volta nell' Abruzzo miticamente popolaresco del *Cerusico di mare* o nella fosca provincia borbonica della *Contessa di Amalfi*, barbarica e sanguinaria nella plebe primigenia come nella nobiltà decaduta. Il pastore Aligi salva, nel giorno medesimo delle sue nozze con Vienda, la cortigiana campestre Mila di Codra dal furore lussurioso dei mietitori avvinazzati, e, sconvolto da un accesso di mistico amore, abbandona la casa e la sposa e conduce la donna impura nella pura solitudine alpestre. Quivi lo raggiunge il violento suo padre, Lazaro di Roio, invasato da un' acre libidine per Mila. Aligi per proteggere la donna si fa parricida, e, trascinato al villaggio nativo, è consegnato al carnefice che deve

chiuderlo in un sacco con un grande mastino e buttarlo nel fiume. Ma sopraggiunge la *courtisane amoureuse*, che con eroica menzogna si dennnzia per maga e per assassina, salva Aligi, e, gridando: *la fiamma è bella!*, ascende il rogo sul quale perirà. Il conte Tibaldo de Sangro, *vescica di grassume smorto*, ha sposato la lurida serva Angizia, assassina della contessa Monica sua rivale e padrona, perita per una violenza identica a quella del fratricidio nelle *Novelle della Pescara* (*la Madia*). Gigliola, figlia di Tibaldo e di Monica, vendica la madre assassinata, mentre tutta la sua famiglia, colpita dalla decadenza fisica e morale, perisce in una lugubre catastrofe. *La fiaccola sotto il moggio* è *La figlia di Iorio* capovolta: il quintetto Tibaldo-Angizia-Gigliola-Simonetto-donna Aldegrina parla e vive secondo il tema rovesciato del quintetto Aligi-Mila-Lazaro-Ornella-Candia della Leonessa. Sono i medesimi fatti e i medesimi sentimenti che la scarsa facoltà inventiva di Gabriele d' Annunzio elesse fin dalla sua prima giovinezza: amori selvaggi, vendette spietate, padri nemici dei figli, amanti ammazzate sgozzate o bruciate vive, costumi paesani, idolatria cattolica, *macchiette* di stregoni e di fanatici. La materia della *Fiaccola* e della *Figlia di Iorio* si ritrova tutta quanta nei *Violenti* ed in *San Pantaleone*; e non era mai stata messa in completa dimenticanza. Ecco nel *Trionfo della Morte* il chiassoso Abruzzo folkloristico del pellegrinaggio a Casalbordino e del nuovo Messia; ecco nella *Casa Paterna* il rancore domestico che per poco non arma il fratricidio e il parricidio; ecco nelle *Vergini delle Rocce* il consunto e cariato blasone borbonico,

la nobile famiglia impazzata e abbrutita; ecco nel *Tramonto d' autunno* la bella cortigiana data in preda alle fiamme; e in tutte l'opere della crisi sensuale il libertino impenitente ed afflosciato come una cosa vile dal pugno della femmina prava. Ciò che seduce ora come allora d' Annunzio è lo spettacolo scenografico del popolo vestito di stoffe luminose e il gesto di chi stupra ed uccide. Manca per fortuna, come mancò alle *Novelle della Pescara*, la maschera eroica del delitto. In compenso è pure di vecchio stampo la bontà assoluta, la virtù di ventiquattro carati, la purità *sine labe* di Ornella, di Simonetto, di Gigliola. Avviene ai poeti amanti di carnose e vigorose rappresentazioni sensuali che, se una volta carpiscono una particella dell' interno teroro spirituale, pervenuta che è questa in contatto del loro *clima* poetico, *precipita* improvvisamente, facendosi rigida e opaca come un sale al fondo di un liquido che non lo sciolga. Ciò avviene per gli individui e per le epoche: in epoche di corruzione le rappresentazioni della purità sono trascendentali e melodrammatiche (il dramma pastorale, la *comédie larmoyante*, la pittura preraffaellita); in epoche di rinnovamento morale le rappresentazioni del vizio sono grossolane o barocche (i padri della Chiesa, l' *Innaminato*). Nell' opera del d' Annunzio questi *precipitati di candore* si susseguirono senza interruzione dalla Maria Ferres del *Piacere* alla Giuliana dell' *Innocente*, dalla Silvia della *Gioconda* alla Bianca Maria della *Città Morta*, dalla Foscarina ad Ornella, da Gigliola alla Maria Vesta di *Più che l' amore*. Di nuovo sviluppo s' arricchisce invece nelle due tra-

gedie gemelle il tipo della « madre nobile », della veneranda ed oziosa genitrice, che assiste con gesto liturgico allo sfacelo della famiglia. Candia della Leonessa nacque da un impasto della madre dannunziana (*Canto Novo, Trionfo, Poema Paradisiaco, Laus Vitae*) con la donna Aldoina delle *Vergini delle Rocce*. Poi s'è stereotipata nei nomi di donna Aldegrina, della diaconessa Ema (*la Nave*) e di Etra (*Fedra*).

Per le medesime ragioni per cui son belle molte fra le novelle della Pescara è bellissima la *Figlia di Iorio;* la quale sta ai racconti della giovinezza proprio come la *Laus Vitae* sta alle liriche prime. La medesima ispirazione in una forma d'ingigantita potenza. In quel ritmo sciolto e veloce sentiamo ancora il vastissimo soffio delle Laudi; nel primo atto, interamente occupato da una rappresentazione folkloristica, troviamo una misura ed un equilibrio di costruzione che solamente quella volta d' Annunzio, quasi sempre incomposto e disordinato, ha raggiunto. Il resto non è privo di elementi melodrammatici e di simmetriche stilizzazioni nelle quali i personaggi sembrano vivere amare e morire danzando. Ma, anche dove si sente l' artificio, l'artificio è nobilitato da una indefinibile leggiadria. È come se d' Annunzio, elevatosi al grado di nume nella *Laus Vitae*, guardasse i dolori e le gioie, le contese e le passioni degli uomini dall' alto di un monte inaccessibile. Considera i suoi simili con moltissima curiosità, con viva simpatia di ricercatore, con nessunissima compartecipazione all' esser loro. Mettiamo che qualcuno abbia scritto la *vie des hommes* con uno spirito non lontano da quello

con cui Maeterlinck scrisse la *vie des abeilles*; e avremo la *Figlia di Iorio*. Il nuovo d'Annunzio, il d' Annunzio fermamente persuaso della sua oltreumana superiorità, non parteggia per la virtù contro il delitto, come n' ebbe voglia nell' *Innocente*, e nemmeno per il delitto contro la virtù, come fece nelle molte opere che segnarono l' avvento del superuomo. Egli è disinteressato ed imparziale. Il vizio e la virtù, la purità e il delitto lo interessano egualmente come aspetti di una lontana realtà, estremamente povera di significato ed arcaricca di elementi pittoreschi. Esamina gli Abruzzi con un buon binocolo da campagna press'a poco come il capitano Pierre Loti esaminava la terra dei paraventi di lacca e di *Madame Chrysanthème*. C'è nella *Figlia di Iorio* lo spirito studioso e paziente di un collezionista di stampe rare ed ingenue. I personaggi s'inginocchiano, pregano, piangono, si scannano, diretti dai fili di un artista burattinaio, meticoloso come un monaco scultore di sacri avorii o come un vecchio orologiaio fabbricante di orologi musicali, ed amoroso dei suoi deliziosi pupazzi fino ad intenerirsi per le loro immaginarie sventure. Un pittore, Adolfo De Karolis, interpretò con meravigliosa lucidità la *Figlia di Iorio*, ch' egli abbellì di decorazioni in stile popolaresco ed arcaico, tra commovente e grottesco. Tutta la *Figlia di Iorio* è un fregio decorativo, di una delicatezza e di una grazia inaudite. C'è un parricidio e un'esecuzione capitale. Eppure, pensata nel suo insieme, vi fa sorridere — con una lacrimetta fra pelle e pelle, se volete — come il dramma di Pierrot. Tutta quell'umanità sofferente sospira con un sospiro che sa di ple-

nilunio e di strane musiche fievoli, simile a una fuggevole favola nordica con fate benigne e folletti capricciosi che fingono di far male, ma non fanno. È possibile che Lazaro sia morto per davvero e che Mila non debba risorgere dalle ceneri, come l'araba Fenice, per salire sui gradini di un trono, regina di un'isola fiorita fino in cima alle rupi, ove Aligi sarà re e pecoraio? Questa meravigliosa fiaba che si chiama la *Figlia di Iorio* è la più bella descrizione dell'umanità che sia mai stata compiuta da chi conosce l'umanità solamente di vista e di saluto.

Ma la *Fiaccola sotto il moggio* non è né un dramma né un fregio né una fiaba né nulla: somigliante nella materia alla *Figlia di Iorio* e nella forma alla *Figlia di Iorio* e alla *Francesca* e nei motivi a tutte le opere dannunziane, non somiglia in nessun punto ed in nessuna figura a se stessa. È una tragedia combinata a ricetta. La verbale violenza dei personaggi non diventa mai ruggito di passione; la descrizione dell'ambiente è di una lacrimevole secchezza. La decadenza della nobiltà e della razza, la casa crollante, il dissolvimento vorace di tutta una vita ed un'epoca è spesso nelle parole, raramente nello spirito della tragedia. Difettano persino, se si toglie la bella scena del serparo, le oasi liriche, alle quali soleva dissetarsi il viandante nei drammatici deserti dannunziani. L'azione è schematica e dura come in una cattiva tragedia alfieriana. Il verso estrinseco ed arbitrariamente spezzato, lo stile scarno ed esangue, ove la sobrietà era finalmente raggiunta, ma raggiunta come raggiunge la virtù chi per evitare il peccato rinuncia ad agire, rivelano apertamente le

condizioni di stanchezza mentale in cui la tragedia fu pensata e scritta.

Forse neanche una mezza dozzina di artisti, nella storia dello spirito umano, raggiunta la vetta del capolavoro, ebbero braccia e polmoni per edificarvi la casa ed aspettare sul vertice la morte.

8. Decadenza.

Vite di uomini illustri e di uomini oscuri (1906) — *Più che l'amore* (1907) — *La Nave* (1908) — *Fedra* (1909).

Dalla lirica giovanile nacquero prima le novelle, più tardi i romanzi, infine romanzi e drammi. La gloriosa lirica della maturità non generò che drammi. L'esclusione delle altre forme si deve in parte a motivi d'ordine ideale: l'inesausto e insoddisfatto bisogno di uscire dalla personalità soggettiva; in prevalenza, a motivi d'ordine pratico: la necessità di guadagnare rapidamente e facilmente moltissimo danaro. Anche nella crisi che segue alla *Figlia di Iorio* — crisi non più sensuale né morale, ma puramente estetica — si può rintracciare una coincidenza biografica, simile, per la sua enorme importanza apparente e per il suo scarso valore reale, al servizio militare, alla vita politica ed all'altre cui di sfuggita accennammo. Durante l'ascensione dal *Sogno* primaverile alla *Laus Vitae* d'Annunzio fu sorretto da una grandiosa amicizia: quella di Eleonora Duse. Compiuta la *Figlia di Iorio*, le due potenze alleate si staccarono; e da quel punto comincia la decadenza. Le opere seguenti sembrano dettate da un'in-

composta furia affaristica, come se d'Annunzio vivesse undici mesi dell'anno in un torbido ozio sconvolto da intrighi amatorii e mondani, fino al momento ove la necessità di far fronte agli impegni economici urga alla sua porta. Sembra allora che egli convochi disperatamente le sue forze superstiti; serri usci ed imposte; scelga ciecamente una fra le mille ispirazioni confuse e abortive, che sciamarono dal suo cervello distratto durante le sieste o le cavalcate, la maturi forzosamente, ed espella dal suo scrittoio l'opera ancora umidiccia d'inchiostro con fretta affannosa e con trepida paura che la « stagione » non sia già troppo inoltrata per la speranza dei lauti incassi.

Ed anche questa volta i motivi esteriori sono maschere dell'intima legge. Il capolavoro non si ripete che in rarissimi casi di miracolosa forza creativa; non si ripete giammai quando è sorto in quella che chiamavano l'« ora satanica ». Se la negazione e la bestemmia avessero prodotto, come altre volte produssero nel ventennio precedente, un'opera esteticamente fiacca, d'Annunzio si sarebbe ancora una volta ripiegato su se stesso a rielaborar la materia. Ma, la *Laus Vitae* essendo un capolavoro, Gabriele d'Annunzio, smunto di forze ed incapace di generare un altro capolavoro *spasmodico*, era anche immune di rimorsi artistici e per conseguenza incapace di un rinnovamento. La *Fiaccola sotto il moggio* contiene i « paralipomena » della *Figlia di Iorio*; le opere successive contengono i « paralipomena » delle *Laudi*. Sono, in altri termini, riproduzioni dello stato d'animo che preparò l'avvento del capolavoro; con

l'aggravante che vengon dopo. Abbiamo ancora tre volte l'apologia della morale eroica, la comparsa conclusionale del superuomo di fronte al tribunale della società.

Prima a germogliare dalla sua mente stracca fu l'idea della *Nave*, laida sorella della *Francesca da Rimini*, perché anch'essa è la celebrazione d'una città del silenzio. Ma laida, perché la celebrazione, non esteticamente disinteressata, si pavoneggia di falsi furori patriottici. Se nella *Gloria* è messa alla gogna la politica interna di d'Annunzio, nella *Nave* è messa alla gogna la sua politica estera. Venezia, simbolo della futura Italia imperatrice dei mari e divoratrice dell'Austria, è glorificata nelle sue prime origini. Ed ecco che cosa succede nelle gloriose origini di Venezia: la fazione grecanica, partigiana della sommissione a Bisanzio, combatte contro la fazione gratica, propugnatrice dell'indipendenza, servendosi di una lurida cortigiana, Basiliola Faledra, la quale è così divinamente bella, che, quando si spoglia, nessun animo eroico resiste alla sua nudità. E Basiliola si spoglia liberalmente, e balla sontuosamente, trascinando ad una collettiva follia priapica il generoso popolo veneziano, e seducendo l'uno e l'altro capo della fazione gratica, Sergio e Marco, fratelli. Acceso di gelosia, Marco Gratico scanna il vescovo fratello; ma, stanco di lussuria come un antenato di Giorgio Aurispa, decide d'inchiodare Basiliola alla prua della nave, e di partire, a mo' d'espiazione, per un eroico periplo. Raschiata l'ipocrita vernice patriottica, si rivela un dramma di viltà morale e di libidine sadica, il cui nucleo e la cui ragion prima è nell'immagine

della cortigiana, che si esercita nel tiro al piccione contro i prigionieri della Fossa Fuia, e, pur di non servire da figura di prua, perisce nelle fiamme come le protagoniste del *Sogno* autunnale e della *Figlia di Iorio*. Poema di sangue e di lussuria; ma a cui manca la sincerità e per conseguenza la bellezza della *Francesca*. Gli eroi protagonisti sono bestiali briganti, nel cui corpo la libidine contrasta con la violenza, e il cui supremo ideale consiste nel menar le mani — poco importa contro chi ed in favore di che — e nel navigare alla ventura, salpando verso il mondo, la qual navigazione è di gran lunga più comoda che la navigazione propriamente eroica, consistendo questa nel salpare verso un punto determinato della carta geografica e nel raggiungerlo, superato qualunque ostacolo e patimento. L'eroe Marco Gratico ha l'aria di partir per la guerra sempre solo o quasi solo, come una specie di Ercole medievale, per imprese di cui non sempre si capisce l'urgenza e che qualche volta sembrano compiute soltanto per evitare la noia delle lunghe giornate. Quando non ha altro da fare, va a far la guerra; ma, appena gli si presenti una femmina seminuda, la sua forza eroica si affloscia. Simile ai suoi eroi è il popolo veneziano: un'orda di bruti che fa pensare ad un'utopistica repubblica mulatta durante una invasione tartarica; una plebe feroce e corrotta, volubile e fanatica, religiosa solo per avere un pretesto a più alti schiamazzi, insaziabile di crapule e d'oscenità, pronta ad applaudire in ogni occasione il più forte. Questa è la tragedia della folla, *nescio quid maius* della sua progenitrice, *la Gloria*; giacché per

d'Annunzio il popolo è sinonimo di folla, e, non parlando per corifei né per tipi rappresentativi, deve necessariamente manifestarsi per urli elementari e simmetricamente disposti, nei quali ciaschedun bruto ripete esattamente l'interiezione del suo vicino. Padrone il d'Annunzio di non vedere altro nel popolo; ma pessimo artista, quando s'illude di rappresentare con un branco di facchini contaminati di lussuria estetica la sostanza di una nazione destinata a dominare il mondo. Se è vero che le patrie valgono per la somma d'ideale che è contenuta nel loro vessillo, bisogna chiedersi come si figurasse d'Annunzio gli Schiavoni e i Bizantini, giacché la sua turpe e briaca Venezia aveva da Domeneddio la missione di sottometterli e di *purificare l'Adriatico*.

Tra il primo disegno della *Nave* (1905) e il suo varo (1908), d'Annunzio ritentò la prosa. Sostanzialmente pensate in prosa, quantunque scritte o a dir meglio stampate in versi, sono tutte le tragedie dalla *Fiaccola* in poi. Nella *Fiaccola*, come nella *Fedra*, i settenarii e gli endecasillabi sono sillabe ordinate a schiere di sette e di undici, arbitrariamente. Quasi ciaschedun verso finisce troppo tardi per il senso della prima proposizione, troppo presto per il senso della seconda. L'ultima parola sta per ragion di disciplina nel verso, quasi ansiosa di saltar nel secondo, mandando in malora la metrica e rendendo omaggio alla logica. Si prova un senso di fastidio, come quando, vestendoci in fretta, ci s'abbottona il primo bottone col secondo occhiello e si prosegue sbagliando, ed alla fine il vestito fa due goffe pieghe semiconiche, che c'imbarazzano gonfiandosi al più

leggero movimento. La *Nave* è tutta quanta in endecasillabi, centinaia dei quali finiscono in *più*, in *ma*, in *né*, in *non*: serie casuali di sillabe, intonate con un accento casuale, che potrebbero cedere il posto a una qualunque altra forma prosodica. Non è indispensabile che la struttura metrica risponda alla struttura del pensiero con la mirabile concordia della *Figlia di Iorio*; ma, quando costantemente le contraddice, è segno che la forma non s'addice al suo contenuto e non gli nacque gemella. Il d'Annunzio trovò gli schemi estrinseci bell' e fatti nella *Francesca da Rimini* (endecasillabi misti a settenarii) e nel *Canto di festa per calendimaggio* (endecasillabo sociale, patriottico, profetico). Li impose per forza alle sue nuove tragedie, che li subirono di mala grazia.

Ma l'abitudine lo costringeva a versificare *invita Minerva*. Di prosa non scrisse che la tronfia e retorica *Vita di Cola di Rienzi* (1906), prima ed unica delle promesse *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*, ultimo guizzo dell'esaurito patriottismo di *Elettra*; e la tragedia moderna in due episodii *Più che l'amore*. Qui, segnatamente nella bella scena iniziale del secondo episodio tra Corrado Brando e Maria Vesta, la prosa è di gran lunga più poetica che la solita fiacca ed errabonda versificazione. Ma il dramma val meno delle Città Morte e delle Gioconde, cui da vicino somiglia. Corrado Brando è un' esploratore africano; un eroe, perché *vuole* scoprire «se l'Omo appartenga al sistema del Nilo o sbocchi nel lago Rodolfo». Stanley fece molto di più senza incorrere nel codice penale, e, poiché non credette indispensabile all'esplorazione dell'Africa

tenebrosa né « la capacità di fare anche il male, di abbattere i termini, di mettersi fuori della legge », né la ferma convinzione che « la peggiore delle fatalità corporali è quella che ci lega ai consanguinei », possiamo anche perdonargli, se sulla gobba del suo cammello non caricò « i fatti d' Alessandro Magno, Dante, Erodoto, l' Odissea, Rime e lettere di Michelangelo. » Corrado Brando non fece in tempo ad apprendere da questi spiriti magni l'eroismo ; apprese bensì da costoro, e perfino da Beethoven, secondo ciò ch' egli, se Dio glielo perdoni, asserisce, che nel mondo degli eroi non si combina nulla, se non si calpesta la cosiddetta bontà e la cosiddetta giustizia. Anch'egli, come i due fratelli Gratici e l'altra numerosa superumana progenie di euritmico nome e cognome che gli era prenata e premorta ai tempi del re di Roma e del tribuno agrario Ruggero Flamma, è un fervoroso praticante dell' eroismo a vanvera. « L' eroe », proclama nella ciarlatanesca prefazione apologetica l'autore, « l' eroe diffonde e perpetua intorno a sé la sua volontà eroica, che la colpa non può distruggere né menomare. » Il che sarà magari vero ; ma purché non si dimentichi che l' eroe è eroe, non già per autodefinizione, né per le imprese ch' egli si crede capace di compiere, ma per le azioni che ha effettualmente compiute ; non per le sue colpe, sibbene malgrado le sue colpe. « Chiunque possegga sé per essersi conquistato a prezzo di travagli, considera come suo privilegio il diritto di punirsi o di farsi grazia, e non lo concede ad altri. » Sofisma : se questo « chiunque » può riconoscersi meritevole di

autopunizione, vale a dire che può riconoscere di aver peccato, cioè di non aver saputo dominarsi, di non essere ancora riuscito a compiutamente possedersi. Cade dunque nel vuoto il suo presunto diritto. Chi, se avesse un rimasuglio di pudore, dovrebbe astenersi dal parlare di *self-government*, è precisamente l'aspirante eroe Corrado Brando. Una nobile e platonica ambizione geografica lo autorizza a tutte le infamie. Giuoca disperatamente, e, poiché non vince al giuoco, assassina e svaligia un vecchio milionario, col futile pretesto di procurarsi i mezzi necessarii all' esplorazione dell' Omo. Disgraziato al giuoco, è fortunato in amore : ragion per cui seduce ed ingravida la sorella del suo migliore amico. Quand'ecco, proprio nel momento in cui sta per farsi uccel di bosco, imbarcando per l'Africa equatoriale, al sicuro dall'estradizione, il suo bottino, ed abbandonando a Roma la fanciulla incinta, i vili sgherri della vilissima terza Roma osano penetrare nel santuario per arrestare quel magnanimo. Così finisce la tragedia ; né il poeta ci dice se da Maria Vesta, più fortunata delle vergini delle rocce, sia per nascere il piccolo Brando, re della quarta Roma. Il frenetico megalomane finirà, a quel che sembra, per tirarsi un colpo di revolver, non senza aver fatto pagar cara la sua pelle agl'incolpevoli agenti di pubblica sicurezza. Anche da Corrado Brando si poteva cavare un bel dramma, se il poeta avesse osato guardar dentro la vacuità del suo eroismo, come altra volta osò guardar dentro la vacuità del moralismo di Tullio Hermil, che, non dissimile da Corrado Brando, pronuncia-

va l' incompetenza dei tribunali a giudicare il suo crimine.

Quando il servo Rudu dice al suo padrone Corrado: « tu vinci sempre », Corrado risponde con quattro parole: « sempre, ma nel deserto »; le quali, interpretate con leggera malizia, sembrerebbero simboliche e conclusive per tutto quanto l'eroismo dannunziano. Vivono e vincono gli eroi dannunziani, ma nel deserto, o, diciamo meglio, nel vuoto, ove morte e vita, sconfitta e vittoria sono formule inani, soggetti senza oggetti, contrasti di contrarii coincidenti, serpenti verbali che si mordono la coda. Sembrerebbero conclusive quelle quattro parole, e non sono. Mancava all'eroismo dannunziano l'eroina, al superomismo la superdonna. A poco a poco, pur di generarla, la squisita cortigiana andava mescendosi in un mostruoso connubio con la folle Chimera. La nuova creatura è giunta quasi a maturità in Basiliola Faledra, che a Marco Gratico dona il suo corpo e promette l' impero dei mari di Levante. E viene finalmente alla luce col nome di Fedra, la quale fa o vorrebbe far le medesime cose col purissimo Ippolito; e, non riuscendovi, lo calunnia e lo fa perire di morte violenta. Dopo di che, in cospetto dei parenti raccolti a piangere la vittima con molta erudizione mitologico-archeologica, rubata di peso ai due volumi delle *Laudi*, Fedra « indimenticabile », perpetrando la più turpe contraffazione del sublime gesto di Brunilde davanti al cadavere di Sifrido, glorifica l'amor suo per Ippolito e la santità del suo delitto. Ancora una volta la Grecia della *Città Morta*, con la medesima catastrofe e di mutato solamente il sesso dei prota-

gonisti. Anche Fedra è la vittoriosa debellatrice della moralità convenzionale, colei che, assassinando, raggiunge la purità per la non complicata ragione che dove si sazia la fame dei vermi si spegne la sete della libidine. E il suo nome è « ineffabile »:

> come il nome di chi sovverte antiche
> leggi per porre una sua legge arcana.

Il d'Annunzio é dunque tornato sui suoi passi. Per anni ed anni egli ha ricucinato in una salsa stantìa la materia, che cinque o dieci anni primi era servita all'elaborazione delle opere, ove, prima delle *Laudi,* fu proclamato l'avvento del superuomo col suo patriottismo cannibalico e la sua moralità incestuosa, omicida e scassinatrice di casseforti. Quasi antropofagi i personaggi: addirittura autofago è divenuto l'autore. Flaccida per decrepitudine la materia; stracca, afosa, opprimente di languore ed irritante per arida e slombata violenza, la forma.

Poiché non è nostro cómpito scrivere il necrologio d'un artista vivo e verde e nel pieno vigore degli anni, non è nostro cómpito profetare se da questa oscurità sia o non sia per prorompere un'altra crisi ed una terza primavera di artistica grandezza. Il pubblico, che, fino alle *Laudi,* derisa ed oltraggiò le dannunzianeggianti aristocrazie intellettuali, dichiaratosi unanime per il d'Annunzio subito dopo la *Figlia di Jorio,* ora che le aristocrazie intellettuali abbandonano sazie l'artista indebolito, gli si mantiene fedele malgrado la clamorosa caduta di *Più che l'amore,* anche dopo la *Nave,* anche dopo la *Fedra.* I giovani impa-

zienti e maligni bestemmiano la troppo diuturna tirannide; i critici inflessibili protestano contro la cieca ostinazione dei plaudenti.

Iniquità o ingenuità. É troppo giusto che chi combatté strenuamente per la gloria ne porti cinta la testa anche quando le sue braccia son divenute troppo fiacche per riconquistarla ogni giorno. Ed è necessaria espiazione che la plebe letteraria, pertinace nel negare il trionfo all' artista che lo meritò, pentitasi troppo tardi della sua balorda severità, compensi l'artista perseverando ad onorarlo di trionfi, ch'egli non merita più.

III.

BELLO E BRUTTO NELL'ARTE DEL D'ANNUNZIO.

1. Gli elementi intellettuali nell'arte dannunziana.

Loro scarsa importanza - Cultura di G. d'Annunzio - Suo principale carattere; non è disinteressata - L'intelligenza critica di G. d'Annunzio - Tracce di scienza positivistica.

Un giudizio complessivo su Gabriele d'Annunzio è molto semplificato dalla purità estetica dell'opera sua. Per una strana eliminazione, di cui non si conoscono altri esempii fra i grandi poeti italiani, se si esclude Lodovico Ariosto, il cervello del d'Annunzio si mantenne quasi immune da leghe di meditazione filosofica o critica, realizzando press'a poco il tipo astratto del puro poeta in un'epoca nella quale l'indagine degli astratti penetra pure i temperamenti più alieni dall'esercizio del raziocinio. Chi lo conobbe intimamente sa come la sua conversazione, sfavillante d'immagini ed ebra di una instancabile sensibilità, tronchi con una aforistica conclusione il filo appena iniziato del pensiero. Ricchissimo di genialità, egli difetta di quella più comune virtù, che per una comoda antitesi potremo chiamare intelligenza. A che si riduca il suo programma politico ed il suo credo filosofico e morale abbiamo ampiamente mostrato, tracciando la

storia del suo spirito. La sua appariscente cultura si rivela senza lacune dalla lettura dei suoi libri: un'eccellente conoscenza di letteratura italiana e di letterature straniere modernissime, molto studio dei tragici e dei lirici greci, qualche svogliata scorribanda nella poesia romana, molte opime razzie nei repertorii mitologici archeologici ed araldici, nomenclature botaniche, una fuggevole infarinatura di storia per uso retorico, letture di Nietzsche, di Platone, di qualche libro biblico, una larga e vivace curiosità, infinitamente più fresca ed immediata che non sia di solito fra gli uomini di lettere, per la pittura per la scultura e per la musica. Questo ricettario di dottrina, escogitato dal d'Annunzio, trovò grande fortuna fra le signore. Manca dell'essenziale carattere, che contraddistingue la vera dottrina, la vera cultura: l'intimità, il disinteresse. Tutti i libri che d'Annunzio ha letti, tutte le opere d'arte che ha ammirate, furono immediatamente decorate dal timbro, non già d'una personalità inconsapevolmente assimilatrice, ma d'un'energica volontà infaticabilmente raccoglitrice di « materiali » per il solo libro, per la sola opera che veramente le stesse a cuore: il suo libro, la sua opera. Le creature del genio altrui gli erano care non già come monumenti dello spirito universale, ma come pietre miliari del suo spirito egocentrico. L'impressione predominante, che gli lasciò la *Divina Commedia*, è precisamente il ricordo degli olivi di Corfù, alla cui ombra egli per la prima volta la comprese. Le pagine e le linee dei capolavori somigliano alle pietre di Colossei sgretolati o da sgretolare per metter su un edificio novello.

Tutte le menti attive, leggendo, trovano sé medesime; ma il d'Annunzio non si trovò, si cercò nelle opere dei suoi fratelli maggiori. Incapace di accumulare e di digerire l'esperienza della cultura, pare come s'egli abbia immediatamente speso, per il dramma o per il romanzo « d' imminente pubblicazione », il danaro contante guadagnato alla più recente lettura. Pare anzi ch' egli abbia letto solamente per nutrirsi in vista del prossimo sforzo, quasi per prepararsi ad un esame. Medita la *Francesca da Rimini*: s' impadronisce della lirica dugentesca. Escogita la *Fedra*: sfoglia tutti i resoconti degli scavi archeologici cretesi. Sebbene queste preparazioni erudite consistano di consultazioni più che di letture e le loro difficoltà siano quasi completamente spianate dalla diligente collaborazione degli amici bibliotecarii, è innegabile una certa coscienziosità, tutta quanta esteriore del resto, ed intesa alla voluttà scenografica anzi che alla penetrazione della sostanza.

Ma quel che soprattutto importa notare è che il d' Annunzio non legge e non studia per l' amor dello studio, e che, se improvvisamente venisse a mancargli la frenesia creatrice, gli si estinguerebbe di colpo anche la pazienza e l' attenzione necessarie a percorrere un volume. Manca di dottrina occulta, di capitali nascosti, di chilificazioni inconscie; manca, in una parola, di quelle letture e di quelle contemplazioni *inutili,* cioè non premeditate ad un fine, che poi sono le più fertili e feconde. La sua cultura è un arsenale di arnesi del mestiere: visibile, palpabile, calcolabile, numerabile di prim' acchito, come un fondo di cassa in metallo sonante. Il che non ha

nulla a vedere con la tediosa questione dei plagi dannunziani. È verissimo che, se in qualche rara poesia del *Canto novo*, ed in molte cose del libro di *Alcione* il d'Annunzio è riuscito a poetare in immediato e fulmineo contatto della sua materia, nell' enorme maggioranza dei casi ha concepito l' opera sua marginalmente ed interlinearmente ai libri letti. Ma questa constatazione non ha nessun significato critico. L' originalità di un poeta consiste nella robustezza del suo temperamento. V' è taluno che, non avendo mai copiato un rigo, resta un pedissequo e servile imitatore: e v' è talaltro che, avendo copiato ogni cosa, annega i suoi furti innocenti nell' impeto di una vorticosa originalità. Il d'Annunzio ha rubato spunti, materie, strofe, periodi, situazioni, tutto fuorché l' intonazione; ed è il tono che fa la canzone. Provatevi a dire che manca un certo sapore di stile, un definibile e preciso colore di composizione che possa, senza timore di equivoci, chiamarsi dannunziano. La vostra coscienza vi condannerà nell'istante in cui pronunciate un' iniquità, la quale, per altro, non commuove energicamente chi non tralascia occasione di protestare contro l'abuso, che nella critica odierna si fa del criterio di originalità. Negare l' originalità del plagiario d' Annunzio significa ammettere l' identità dei plagiati, la somiglianza di Verlaine con Pindaro, di Maeterlinck con Eschilo. Poiché il d'Annunzio ha saccheggiato indifferentemente i poeti più opposti e le ispirazioni più contraddittorie, vale a dire che la sua violenta personalità le ha tutte quante falsificate e corrose. Leggendo Dante e Tolstoi, gl' inni della Chiesa e

Baudelaire, egli ha automaticamente espulso dal suo cervello tutto ciò che al suo cervello non era o non poteva, con un marchio di contraffazione, rendersi somigliante. Perfino Platone, nelle *Vergini delle Rocce*, è dannunzianamente truccato. Questo metodo tirannico ed usuraio di lettura non toglie pregio, come pretendono gli esploratori di fonti ed Enrico Thovez fra loro, che è senza dubbio il più diligente ed acuto, all' opera; ma spoglia di ogni serietà la cultura del d' Annunzio.

Esponendo la sua maniera di conoscimento, abbiamo dato implicito un giudizio delle sue facoltà critiche. Non è critico quegli che, cupido unicamente d' intensificare e di sottolineare la propria individualità, rinuncia ad allargarla, accettando i pensieri discordi e le forme aliene. La famosa interpretazione del *Tristano* di Wagner (*Trionfo della Morte*), se, come prosa poetica, rivela una squisita sensibilità, come prosa critica non si allontana dalla convenzionale analisi tematica. È Wagner giudicato da un wagneriano, non da una mente superiore, che intenda Wagner attraverso un' estetica universale e monda di formule settarie. Le frequenti digressioni intorno a sculture della scuola fiorentina, a pitture della scuola veneta, a capolavori michelangioleschi sono deliziose divagazioni e traduzioni letterarie. Anche il d'Annunzio, come la massima parte dei cosiddetti critici d'arte, non può intendere la plastica, se prima non l'ha distillata e volatizzata in poesia. Resterebbe la scienza. Fiorito primamente sotto la costellazione della letteratura positivistica, attratto dalle simpatie del suo temperamento verso un naturalismo

materialistico, bisognava che anche il d'Annunzio cadesse nell'agguato che a tutti gli arruffoni tendeva la pedestre scienza parolaia dei suoi tempi:

> E t'inviluppi, germe inviolato,
> monade pura, ne' l riflusso immenso
> de la materia che giammai non muore.

Non aveva letto il gran libro del Büchner l'adolescente poeta del *Canto Novo?* Nel *Giovanni Episcopo* parla molto di non quali « parestesie » e « disestesie », finché a un certo punto prorompe in questa lapalissiana esclamazione: « Che mistero, i nervi dell'uomo! » Ed ecco finalmente un prezioso *excursus* psico-patologico dal *Trionfo della Morte:* « La visione dell'amplesso gli diede un urto così violento che il corpo fu attraversato per tutta la sua lunghezza da un sussulto simile a quello prodotto da una scarica di elettricità. Avveniva in lui quel terribile fenomeno fisico delle cui tirannie egli era vittima senza difesa. Tutta la sua conscienza era sotto il dominio del desiderio; *poiché tutte le ripercussioni che invadevano i suoi nervi, di attimo in attimo, valevano a muovere quel punto del centro cerebrale che il periodo di riposo anteriore aveva portato a un grado estremo d' instabilità molecolare* ». Simili ridicolezze sono molto rare nel d'Annunzio; il suo buon gusto salvò la decima Musa dell'amplesso di Cesare Lombroso.

2. Il «mondo» di Gabriele d'Annunzio.

Conto consuntivo della sua opera - Mancanza d'umanità e di simpatia - Angustia e monotonia del suo mondo fantastico - Paesaggi e personaggi dannunziani - Il labirinto di specchi.

I caratteri intellettuali dell'opera dannunziana si riducono dunque a un residuo infinitesimo. Tutto il resto è pura fantasia. Arte o non arte? moda o bellezza? Abbiamo visto quali siano, e per quali ragioni, da considerar durature fra le dieci e diecimila pagine che il d'Annunzio ha scritte e stampate: la *Laus Vitae*; il libro di *Alcione*; il *Canto Novo* nell'edizione definitiva; un'antologia lirica scelta con abbondanza dall'*Intermezzo* e dalla *Chimera*, con parsimonia dal libro di *Elettra*, con avarizia dall'*Isotteo*, dalle *Elegie*, dal *Poema Paradisiaco*, dalle *Odi Navali*, dalle tragedie sbagliate; la *Francesca da Rimini*; la *Figlia di Jorio*; l'*Innocente*; molte fra le *Novelle della Pescara*; un'antologia di prose scelte, assai meno persuasiva che l'antologia lirica. Non è un manipolo, è un esercito di periodi e di strofe, e vi son cose immortali. Pure, quando il conto consuntivo è chiuso e non resterebbe che firmarlo, se il critico si vede sfilare innanzi le bellezze vittoriose, ch'egli ha assolte scernendole dalle consanguinee brutture, un sottile rimorso lo prende, come se fosse necessario un processo d'appello, nel quale un più acuto e penetrante avvocato fiscale perori contro l'opera superstite e il migliore d'Annunzio.

Qualche voce nell'aula commenta sfavorevolmente

la finale apologia dell'artista, che esce immune da una lunga indagine, nella quale il giudice entusiastico e spietato svelò con pugno fermo la piaga inconfessabile, coronò con mano palpitante la bellezza. Questa voce partita dalla folla, che cede ai sentimenti e non ne penetra i motivi, dice che, pur dove l'arte del d'Annunzio è grande, non ci persuade senza resistenza; dove forza la nostra ammirazione, non conquista la nostra simpatia. Ora l'avvocato fiscale sa quale oscuro malessere della sua sensibilità voglia esprimere l'incontentabile. Il d'Annunzio non è un *poeta da capezzale,* non è di quelli che possano dormire sotto il guanciale del pensatore o dell'eroe, né che possano far compagnia, lungo gli sterpi della strada faticosa, al mediocre uomo d'azione, che cerca in qualche raro e grande libro una parola di consolazione, di coraggio e di riposo.

Guido Mazzoni accennò con accorata sottigliezza all'incessante esitazione del lettore, che dall'entusiasmo cade nella pigra sazietà, dalla sazietà risale a un impeto di franco ma non duraturo consenso. È vero: per rileggere il d'Annunzio bisogna trovarsi in uno stato d'animo, che quella rilettura può intensificare ma non per forza propria generare. Si riprende nelle mani un volume del d'Annunzio, quando, per una combinazione di eventi nostri, abbiamo riconosciuto in noi medesimi qualche cosa di dannunziano: orgoglio di felicità fisiologica, orgiastico gaudio per la natura irrompente, solitudine spregiatrice in una dura coscienza delle nostre forze. *Quicquid humani a me alienum puto.* Allora il d'Annunzio è un ospite desiderato e invocato; la mano ardente

di chi da lungo tempo non aveva percorso le sue pagine, cerca i volumi derelitti nello scaffale, li fruga con cupidigia, si ferma sulla strofe che la nostra voce rotonda declamerà per la voluttà dell' animo nostro oltracotante. Ma, se gl' infiniti filamenti sociali che ci legano in odio e in amore, in rancore e in desiderio, alle cose del mondo e della vita ci fanno sentire con un impercettibile e pur doloroso strappo la nostra quotidiana responsabilità e l' inscindibile continuità dei fati e dei fatti, se l' *aliquid humani* trepida nella nostra coscienza operosa ed ansiosa, allora il d'Annunzio è un visitatore importuno, un chiacchieratore vanesio e prolisso, cui si chiudono le porte e gli orecchi. Se non siamo disposti a sentirlo, la sua parola non ci vince. Ospite sempre, bene accetto od inviso ; ma non padre, non fratello, non amico e nemmeno nemico. Se l' amiamo, percepiamo come un' ombra l' imminente stanchezza ; se lo respingiamo, lo respingiamo come uno con cui non sia necessario fare i conti domani, che si possa espellere dalla nostra vita senza rimorso, che si possa radiare, senza perdita, dalla storia. Non è né la fecondità né il matrimonio; l'arte del d'Annunzio è un' avventura galante del nostro spirito , la più frusciante di sete , la più densa di profumi, la più spasimante di voluttà ; di tutte la più sterile ed amara.

La sua fantasia è troppo chiusa ed angusta perché un uomo vi possa respirare. Vi entrate sbadatamente, per la prima volta, con l' animo disposto a spaziare e ad acclamare. Ecco infiniti paesi e lon-

tananze sfolgoranti ed ombre di mistero ed uomini, donne, fanciulli nei più diversi atteggiamenti della sofferenza e del tripudio, della vittoria e della disfatta, della vita e della morte. Una nuova *Commedia*, divina od umana, o, poiché non dantesca né balzacchiana, una Commedia dannunziana, « non divina non umana », la *Commedia eroica*? tutto un universo di natura e di creature? La vostra ammirazione davanti a quella mutevole immensità diviene ponderata cupidigia di disamina. Guardate più maturamente le cose vicine. Cinque mirabili quadri, disposti come perfetti diorami, attraggono sul principio la vostra entusiastica curiosità. Nell' uno fiorisce di fontane e di volute marmoree una città fascinatrice: Roma? Le terme e gli archi si raggricciano in uno sfondo malcerto; ma di là dalle terme e dagli archi biondeggia di ristoppie e di febbre la campagna. Un cavaliere, emergendo da un nembo di polvere, galoppa verso l' orizzonte; nel primo piano sale, molleggiandosi, una procace magrezza velata per un'ampia scalea, da una piazza scintillante di acque verso una chiesa coronata d' azzurro. Nel secondo quadro, un fiume, già stanco del suo lungo cammino, traversa la pineta. Ride prossimo il mare; pascolano le cavalle sfrenate tra le macchie basse, in vista dell' Alpe Apuana rosea di tramonto. Un altro mare splende più cupo ed austero, nella terza pittura; paranze di vele scarlatte dormono sull' onda; biancheggia di contro la Maiella; s' assiapano sulla riva, vestiti di colori sgargianti, i popolani, urlando in un rito religioso che somiglia a un baccanale. Ed ecco ancora il mare nel penultimo qua-

dro, ma immobile come uno specchio velato dai secoli. La laguna. Vaste nuvole porporine pendono da un cielo violento; il sole autunnale dardeggia nel biondore di grandi femmine opulente. Roma papale, l'Abruzzo, Venezia, Bocca d'Arno; quando mai s'erano viste dipinte con siffatta bravura di mano, con sì profonda penetrazione del lor giusto colore, con sì felice scelta del loro istante simbolico? Il vostro occhio penetra nei quadri, come se le cornici fossero finestre dischiuse su paradisi tangibili. L'ultima pittura, più scarna: colonne spezzate e fronti cieche di templi in cima a nude acropoli spopolate; le larve degli dei sull'Olimpo. Remota nello sfondo una chiazza d'oro abbagliante: il deserto con le piramidi e la Sfinge, e, dove la cornice si chiude, in una fosca macchia di verde inestricabile, il primo sentore dell'Africa tenebrosa. Nient'altro? Certo, tutte le patrie degli uomini e dei miti splendono in quelle favolose lontananze; andremo più tardi. Ma vicino a noi null'altro: quelle che paiono finestre sono pesanti cortinaggi di velluto superbamente panneggiati al limitare del carcere. La fantasia dannunziana è tutto un mondo; ma mondo di sortilegio, onde non è lecito uscire né guardare altrove. Guardiamo dunque un'altra volta la dovizia profusa avanti agli occhi nostri; non più i quadri, le statue. Dove batte più viva la luce, la Forza, col pugno chiuso e col duro cipiglio, raccoglie il fascio dei suoi muscoli contratti per uno slancio di assalto e di corsa, mentre nell'angolo più buio la Bontà inginocchiata accoppia le palme in un atto d'implorazione suprema, rassegnata a soccombere tacendo.

Una madre veneranda, appoggiata il mento sulla mano scarna, medita sull'inevitabile destino; e, non lungi da lei, un giovinetto bellissimo, dalle chiome ricciute, sfoglia fra le dita languide il carnoso corimbo del piacere, e già reclina la testa, ove la sazietà scava, presso alla bocca libidinosa, una ruga precoce. Altre ancora. Ecco un mistico pastore, gravate le spalle da un agnello dormente, sorretto il corpo giovanile da una lunga croce, volge estatici gli occhi al cielo, mentre dall' altra estremità par si avanzi danzando incontro ai due cedevoli imberbi l' immagine vivente della Bellezza, la cortigiana seminuda dai seni prorompenti, raccolti fra le dita lunghe i lembi del velo fuggevole, coronata di pampini le chiome, affondate nell' orbite cave le pupille devastatrici. E accanto alla Chimera la statua dell' Odio fratricida, simile nelle fattezze all' atleta che rappresenta la forza eroica, ma con un ghigno mortale che gli discopre i denti; e dietro alla Chimera il simbolo dell'Incesto, dagli occhi esterrefatti, dall' idre guizzanti fra i capelli sconvolti; e sul basamento donde si svincolano le membra della bellissima nemica un bassorilievo, dov' ella, ignuda sul rogo, trasale di gioia sovrumana, sentendo le fiamme salire lambendole il ventre. E tutt' intorno alla sala un fregio di schiettissima grazia, ove innumerevoli giovinette, simili l'una all'altra nel volto, procedono recando sul capo canestre di spighe.

Magnifico! e ancora più stupendo sarà quello che ci promettono vagamente le crepuscolari lontananze che si stendono, invitandoci, davanti ai nostri occhi. Facciamo dunque qualche passo più in là; lasciamo

Venezia e Bocca d' Arno, la madre veneranda e il melodioso pastore. Ma ecco un improvviso ostacolo ci arresta. Non si passa di là. E nemmeno dall' altro lato. E neanche dal terzo. Dovunque ci volgiamo, il nostro capo sbatte contro una muraglia. La quale è uno specchio. Guardiamo con ansietà nelle vaghe e fantastiche lontananze: sono i medesimi quadri, le medesime statue, i medesimi gruppi infinitamente ripetuti, con multiple rifrazioni ed inversioni e giochi di luce per un mirabile sistema di spiragli e di riflessi artificiosi proiettati dall' uno contro l' altro cristallo. Venezia, Bocca d' Arno, la campagna romana, il pastore mistico, la madre veneranda, la cortigiana che brucia, il fratello cupido della sorella: dovunque, a destra e a sinistra, da presso e lontano, nell' ombra e nel sole. L' universo dannunziano è un piccolo labirinto di specchi. Rassegnati all' angustia del luogo chiuso, che credemmo libero e vasto come il mondo, torniamo ad ammirare le immagini note. Ma un tedio sottile insensibilmente ci sale dai precordii. Quella Forza, che si scaglia in un perenne furore di conquista, pare che scricchioli sul basamento per crollare al primo urto. Quella Bontà, così serafica nel dolore, non sa che piangere ed implorare nell' inerzia. La madre veneranda è incapace d' una volontà che salvi dal pericolo il figliuolo, e il giovinetto lascivo ha paura della meretrice, e la meretrice, cupida di portare alla rovina tutti gli uomini, danza, vanitosa di sé, non sapendo quale abbrancare, e l' Odio non ha quasi forza d' uccidere e l' Incesto è impotente. Frattanto le fiamme rugghiano dal bassorilievo, e le canefore

girano senza mai fine. Non avverrà dunque mai nulla fra tutte queste passioni scatenate? Ma le passioni si muovono in leggiadre figure coreografiche; così leggiadre e precise che non s' urtano mai, finché alla fine della danza si compongono in un gruppo decorativo, ove la Forza si slancia ancora ed ancora la Bontà procombe e la madre piange e il pastore guarda il cielo e il giovinetto sfoglia il suo corimbo. Non verrà dunque un gran colpo di vento a sovvertire quest' ordine soffocante? Tutto è chiuso ed opaco. Non un grano di polvere sulle pitture e sui simulacri preziosi. E v' assedia le nari un tanfo tra di museo e d' alcova, di vernice nuova e di profumi stappati; e vi ronza sui timpani lo strascico di confuse musiche svanite. Quale caldo rappreso! quale languore snervante! Chi direbbe che a pochi passi di là tumultua il mondo e gorgoglia la vita? Ancora qualche istante di questa prigionia, ove un invisibile carceriere vi uccide lentamente con esalazioni di narcotici perversi, e voi sfonderete con l'impeto del vostro cranio le pareti di vetro. Per sanguinare all' aria libera. E per vedere, alla libera luce, se quelle statue e quelle pitture non fossero giuochi d' ombre magiche sul muro, febbrili frenesie dei vostri occhi allucinati.

3. Forma, lingua e stile.

Impressione di fatica e di stento - Valore limitato e preciso delle sue creature - Differenza fra classico e dannunziano - Incapacità di costruzione - Caratteri della lingua dannunziana - Grammatica e sintassi - D'Annunzio e la questione della lingua.

Un iniquo disgusto vi rende intolleranti. Oppressi dalla fatica di leggere, vi pare che le opere sottoposte alla vostra lettura siano state generate con grande stento e dolore. Nella rigidezza delle loro pieghe, nell'imbarazzata compostezza dei loro movimenti, esse tradiscono lo sforzo creativo. Le creature dannunziane, araldi di gioia e di forza, sembrano, stanche di vivere fin dalla nascita, invocare con penoso anelito la fine del dramma o del romanzo in cui vivono per sommergersi nel mondo larvale, donde la mano del poeta le ha riluttanti suscitate. Il gesto che il tirannico creatore ha imposto alle loro figure è troppo incomodo ed innaturale perché sia loro possibile di muoversi libere e gaie. Sono come ballerini che debbano danzare con scarpe troppo strette, come oratori che debbano pronunciare un grande discorso, tenendo un sassolino fra la lingua e il palato. Il poeta, inflessibile come un pedagogo o un impresario, le tiene per mano, dal primo all'ultimo passo, dalla prima all' ultima parola. Non contento di averle create, quasi che della sua forza creativa non fosse intimamente persuaso, le accompagna e le dirige istante per istante, e nemmeno un solo istante le abbandona a sé medesime. La sua

volontà è costantemente più energica della sua fantasia. Perciò quei personaggi son tronfii come chi debba recitare una lezione, ed impacciati come chi delle sue azioni debba senza scampo render conto a un padrone. Immancabilmente il d'Annunzio sa quel che le sue creature fanno e debbono fare, dicono e debbono dire, non come un dio che per infinita prescienza conosca il partito che gli uomini trarranno dal loro libero arbitrio, ma come un meccanico il quale non ignori che, se la sua mano cade per un attimo stanca, la vita riflessa del suo schiavo microcosmo s'arresta. Eroi ed eroine egli tiene per le tiranti. E non gli sfuggono. Quel che pensino e se pensino, quel che sentano e se sentano, egli non sa né chiede: mancano affatto di vita intima, come schiavi considerati dal punto di vista dell'aguzzino; mancano di riflessione, di dubbii, di meandri spirituali. Al d'Annunzio basta che si comportino visibilmente secondo un certo schema, basta che si manifestino secondo il gesto prestabilito. Sono traduzioni verbali di atteggiamenti statuarii. Quando parlano fra sé e sé, quando si raccolgono nel loro dramma segreto, parlano con la voce del d'Annunzio falsificata invano, come quella del trasformista, che illude il pubblico di discutere con un avversario, mentre, contratte le narici, discute con se medesimo, in timbro leggermente più nasale. L'orizzonte è così angusto che la mano del poeta può sempre raggiungere il limite per acciuffare un personaggio ribelle al regolamento e rimetterlo in fila. Mancano dunque le ombre, gli sfondi, le multiple possibilità d'interpretazioni. Manca alle creature di quest' arte

la libertà, che Shakspeare e Balzac, Eschilo e Virgilio largirono alle loro creature, poiché, createle in gran foga di giovinezza, le sentirono così robuste ed alacri da lanciarle nel mondo a farsi strada da sé, ad amare a lottare a morire secondo la loro gagliardia ed il loro sogno, i quali, usciti dal cervello dell' arte, parvero all' arte troppo stupendi perché valesse la pena di regolarne isocronicamente i palpiti come fa l' orologiaio ai lucidi strumenti appesi tutt'intorno nella sua bottega. L'arte dannunziana allatta invece le sue creature in un interminabile puerperio; e nessuna cresce così forte che possa staccarsi dal seno materno balbettando: ora vado da me. Nessuna creatura del d' Annunzio trascende il suo creatore; nessuna proietta la sua ombra oltre i limiti del finito. Chiuse da un inesorabile contorno, esse portano sulla bocca, come le figure allegoriche della pittura arcaica, il loro significato. Il lettore non è mai chiamato a quel lavoro di collaborazione, che estende sino all' infinito il valore di un' opera d'arte. È impossibile capire un dramma o un romanzo dannunziano diversamente da come il d' Annunzio l' ha capito scrivendolo ; perché il d' Annunzio è sempre lì ad impedirvelo. S' egli fra cento anni risuscitasse, nessuno gli darebbe la sorpresa che a Dante redivivo avrebbe dato il De Sanctis, che a Sofocle redivivo darebbe egli stesso, d'Annunzio. La sua arte è esattamente imbottigliata, sigillata e numerata. *Ne varietur*. E ciò che non varia nel flusso della vita, varia nel flusso della morte: si corrompe e perisce.

Se un'opera è perfettamente chiara per l'artista e

per i suoi contemporanei, se chi la scrisse ne esaurì, scrivendola, tutti i significati, ai posteri quell'opera sarà perfettamente incomprensibile. Le materie pietrificate sono impenetrabili, ed il futuro non le scava per deporvi i suoi germi. Solo ciò che trascende l'individuo e la contingenza è sacro alla storia. E il capolavoro classico è definito dalla coesistenza di qualità, solo in apparenza contraddittorie: esattamente limitato nella forma, illimitato nella fluidità degli elementi che lo compongono; sfericamente esatto nella quantità e nel ritmo, perpetuamente mutevole nella capacità di riflettere i vastissimi mondi che nascono e muoiono contemplandosi dentro il suo specchio. Finito ed infinito, costante ed iridescente come una perfetta goccia d'acqua.

Tra classico e dannunziano passa la stessa differenza che passa tra cristallino e cristallizzato. Dove il grande poeta, il vero classico, è illimitato, cioé nell'estensione del sentimento e nella molteplicità del simbolo, ivi il d'Annunzio è troppo limitato e contornato; dove il classico è infallibilmente simmetrico, cioè nella quantità e nel ritmo, ivi il d'Annunzio si dilata capriccioso ed errabondo.

Manca al d' Annunzio, come agli altri suoi coetanei, una virtù che sembra siasi estinta col poeta del *Clitunno* e della *Chiesa di Polenta*: la classicissima, fra le classiche, virtù del costruttore. Tale deficienza è più evidente, come più evidenti sono le forze dell'arte dannunziana, in quello che definimmo suo capolavoro: nella *Laus Vitae*. Malgrado la trinitaria armonia dell'ispirazione, vi si percepisce facilmente un certo disordine d'esecuzione, un perico-

loso squilibrio delle parti, un che di affrettato e di convulso come in un edificio ove le scuderie fossero al soffitto, le scale si bipartissero ad ogni pianerottolo, le finestre qua s' accoppiassero quasi in bifore, là si distaccassero lasciando frammezzo un largo muro vuoto. Eccellente il materiale; sublime l' altezza; babelico il disegno. Non crolla, ma par debba crollare come una torre da secoli pericolante. Se togliete il primo atto della *Figlia di Jorio,* un piccolo gruppo di liriche quadrangolari nel libro di *Alcione* (*La Morte del Cervo*, *L'Otre*, *Versilia*, *Undulna*, qualche altra), fors'anche le *Vergini delle Rocce*, tutta l'opera dannunziana soffre di squilibrio, di irregolarità, di proporzioni casuali ed arrischiate. Quando quest' architetto è contento del suo primo piano, ve ne fabbrica sopra un altro, che non sempre è necessario e troppo spesso è più largo del primo, di modo che lo copre d'ombra e ne mette in rischio la solidità. La sua invenzione procede per via di parentesi e di associazioni d' idee, che talora si prolungano in prolissità filiformi. Dei classici, che egli filialmente amò, gli manca un'essenziale virtù: quella di scoprire con impetuosa sicurezza il nucleo dell'ispirazione e di costruirgli intorno simmetricamente le parti. Difetta, per dirla retoricamente ed orazianamente, di principio, di mezzo e di fine. La materia gli si precipita dal cervello in istato di incandescenza, e cerca, nel suo procedere, di costituirsi un nucleo intorno al quale organizzarsi. Ma talvolta l'opera è compiuta prima che sia compiuto questo processo di raffreddamento e di condensamento stilistico, che il poeta non ebbe la forte pa-

zienza di attendere senza por mano alla penna. Quindi tutto gli par buono nel suo cammino; e si sovraccarica di elementi spurii, di analogie accidentali, di digressioni esagerate, di incontri fortuiti. Si trascina dietro un codazzo d'immagini e di cose, come la piena di un torrente lungo un declivio troppo forte, come una banda musicale in una città disoccupata. Non sceglie e non elimina. Non é più la nebulosa informe, ma non è ancora l' astro cristallino, di misura geometrica e di splendore concentrato. É la cometa che sfugge a malincuore dal cerchio entro cui vorrebbe roteare, e viaggia accompagnata da un gravame d'imprecisi fulgori.

La forma sinceramente espressiva di questa mentalità è la strofe della *Laus Vitae*. Continuamente prossima al ritmo, alla rima, all' equilibrio strutturale, essa non raggiunge mai l' adamantina simmetria, ed appena è lì lì per toccarla gorgoglia in un nuovo singulto che sconvolge l'iniziato processo di ossificazione. Questa forma alata coglie la materia ebolliente nell'istante fuggevole in cui si rapprende e si congeda. La lunghezza della strofe permette qualunque ampliamento della cornice ov'è chiuso il periodo, ed ammette lo sbrigliamento della fantasia enumeratrice ; ma la sua approssimativa fissità (ventun versi) ripiglia infallibilmente le redini , raccoglie le forze, le riordina rapidamente per un nuovo volo che sarà disorientato ma non pazzesco, come sarebbe se la misura fosse lasciata all' arbitrio del momento. Anche da questo punto di vista, superficiale in apparenza, la *Laus Vitae* è il capolavoro. Le rare volte che il d'Annunzio s'abbandona risoluta-

mente al verso libero, gli cápita di sfuggire per la tangente; quando poi s'esprime in metri rigidamente ordinati, è troppo spesso in contraddizione con se stesso. Pare come s'egli, conscio del ribelle tumulto in cui s'agitano i suoi fantasmi, si sforzi di tenerli prigioni entro un carcere granitico. Questo esercizio di tirannide su se medesimo gli riesce perfettamente; e in questo senso — anche in altri moltissimi, del resto — egli è uno stupefacente stilista. I suoi endecasillabi, le sue terzine, le sue quartine, i suoi periodi non sono soltanto fra i più perfetti che la perfettissima letteratura italiana abbia messi al mondo; ma, considerati nella lor media, sono i più meravigliosi. Se fosse lecita una terminologia da computisti in questioni d'arte, diremmo che nessun poeta, nessun prosatore può vantare una percentuale così bassa di periodi sciatti e di versi scadenti. Forse Sofocle. Forse Orazio. Lo stesso Petrarca, lo stesso Foscolo sono zoppicanti al paragone; Carducci, letto subito dopo, pare un operaio scamiciato, cui la fuliggine dell' officina si sia impressa sul volto e sul petto velloso. Le parole e le frasi dannunziane somigliano a un felice popolo utopistico, senza cenciosi, senza mendicanti, senza analfabeti: tutto quanto aristocrazia blasonata e milionaria.

È virtù ed è colpa al tempo stesso; é splendore e noia; è magnificenza e monotonia. Se in un altro poeta incontriamo per eccezione un verso od un periodo di quella qualità che nel d'Annunzio è la regola: uno di quei periodi esattamente circolari che si cavano fuori dal contesto, come una gemma si

cava dal castone, uno di quegli endecasillabi ove l'arsi e la tesi dell'accento si equilibrano in partita perfettamente pari ed un'immagine è esaurita senza margine, noi siamo pronti ad esclamare: ecco una parola eterna! E l'impariamo spontaneamente a memoria per non dimenticarla mai più. Ma il d'Annunzio s'imprime con estrema facilità e con maggiore facilità si cancella. Non per la vilissima ragione che anche le cose supremamente belle, se troppo abbondanti, vengono a noia, come la caccia prelibata stancò la gola di quella signora, che alla fine proruppe nel famoso grido: *toujours perdrix!* Ma perché quella solenne perfezione non sempre è necessaria e connaturata alla materia che esprime. La fantasia di un artista è tutto un mondo, nel quale non sempre dardeggia il sole canicolare o reboa l'uragano sublime, né sempre si coronano monarchi o si conduce in processione il Santissimo. Un mondo, reale o fantastico, non vive che per la varietà dei suoi valori; e, come è inconcepibile una nazione tutta quanta aristocratica od un esercito tutto quanto di marescialli, così è assurda una fantasia perennemente sublime, salvo che non sia esclusivamente lirica, quasi sterile, e che non dia suono se non quando la sua corda più acuta è scossa da un'ispirazione frenetica. Ma la musa dannunziana non è solamente lirica, ed è dotata di considerevole fecondità. E, poiché non è né può essere costantemente in uno stato di *pathos* dionisiaco, vale a dire che l'artista ha camuffato artificiosamente i periodi umili ed i versi di seconda qualità. La società dei suoi fantasmi non è tutta quanta aristocratica, come a

prima vista sembrava, ma è mista di plebe e di aristocrazia: solo che la plebe vi scimmiotta gli atteggiamenti, le vesti e gli stemmi, che non le appartengono. Il poeta desideroso di una immensa parata ha mascherato da principi anche i ciabattini. Da ciò quell'incertezza d'impressione e quell'ansia continua in chi lo studia: è sublime o grottesco? e l'arte sua è un convegno di monarchi o una carnevalata strepitosa? È sublime e grottesco insieme; e nell'arte sua vi sono monarchi rutilanti d'oro e di acciaio confusi in una folla di coristi goffamente decorati di cartapesta e di latta. Vi sono, per parlare fuori metafora, periodi e versi sontuosamente perfetti per l'afflato creatore dell'ispirazione gigantesca da cui procedono; ve ne sono altri che sembrano e non sono perfetti, perché la loro perfezione è uno schema convenzionale imposto pigramente ad una materia discorde.

Si è troppo spesso derivato il verso del d'Annunzio dal verso dei Parnassiani, il periodo del d'Annunzio dal periodo del Flaubert. In realtà, dai suoi maestri francesi egli imparò — se pur d'insegnamenti forestieri v'era assoluta necessità — l'amore della parola schietta e precisa, la ripugnanza per le licenze poetiche e per gli arbitrii grammaticali, l'eclettismo nella scelta delle parole dai monumenti linguistici di ogni tempo e nella sapiente formazione di termini nuovi, la religiosa accuratezza nell'evitare spiacevoli incontri fonici e nell'alternare sillabe di vocali diverse e nel provvedere a che la rima coincidesse col senso invece di poggiare casualmente su parole di secondaria importanza. Non bisogna di-

menticare un immenso merito di Gabriele d'Annunzio nella vita e nella letteratura italiana: astenutosi saggiamente dal teorizzare, egli ha risoluto, con l'unica forza del suo esempio, la famigerata questione della lingua. Lingua parlata o lingua scritta? sintassi rigorosa e rettilinea o grammatica arcaica? La formula imposta dal d'Annunzio suona presso a poco così: libero vocabolario in grammatica schiava. L'ordinamento normale delle parole, secondo lo schema approssimativo della sintassi contemporanea, può esprimere tutti gli atteggiamenti di pensiero: al contrario non è possibile fissare un numero di parole sufficiente al poeta, poiché non è nemmeno possibile fissare quale materia questo poeta voglia e debba esprimere. Se egli ha l' intuizione di un particolare, che l'uomo medio suo contemporaneo non intuisce e di cui manca perciò il termine nella lingua parlata, il poeta ha non solamente il diritto di estrarre una parola arcaica dall' oblio secolare, ma anche di prenderla a prestito da una lingua antica o moderna e perfin di foggiarsela, non arbitrariamente, da sé. Il modello linguistico è nella coscienza individuale del poeta, non nell' uso fiorentino e nemmeno nella lingua aulica ed accademica. Può sembrare contraddittorio questo liberismo lessicale con l'assolutismo grammaticale. Ma il d'Annunzio ha respinto la massima parte delle inversioni e dei capricci in cui si compiaceva la lingua letteraria italiana non per ossequio pedantesco alle leggi, sibbene perché le inversioni e i capricci, da qualche secolo in qua, non erano che volgari espedienti di pigrizia in servigio della rima e del ritmo.

In questo senso, egli è assolutista anche per ciò che riguarda il vocabolario. Se credesse che la parola *speme* ha un' intonazione diversa dalla parola *speranza* e che la parola *umile* ha una sfumatura di significato che la distingue dalla parola *ùmile*, il d'Annunzio le adoprerebbe a dispetto dei manzoniani. Ma, poiché non lo crede o non lo sente, ha eliminato dalla sua arte le parole e le licenze cosiddette poetiche, non per far comodo ai manzoniani, ma perché la sua coscienza estetica non vi passerebbe su senza rimorso. Il suo stile detesta il sotterfugio; e in questo senso non supera soltanto di mille miglia lo stile carducciamo, ma, insieme al manzoniano, è il più bello e perfetto di cui la moderna letteratura italiana si vanti. Con questo ancora a suo vantaggio: che il Manzoni obbediva a canoni illogici, mentre il d'Annunzio, precorrendo praticamente la teoria di Benedetto Croce, non obbediva che a un canone solo: quello dell'impressione che cerca liberamente la sua espressione. Purismo e neologismo, Crusca e ribobolo, rivoluzione e pedanteria venivano egualmente negate e superate. La materia verbale del d'Annunzio ne risulta fusa, compatta, armoniosa, esente di tumori e di ingorghi: tutta una pasta calda ed omogenea. Ha avuto il successo che meritava, parendo impeccabile agli accademici e diventando in brevissimo tempo popolarissima. Per questo lato, tutti quelli che son venuti dopo il d'Annunzio sono e vogliono essere dannunziani; e la apparizione del suo stile segna un momento decisivo nella storia della nostra letteratura. Senza colpo ferire e senza scrivere neanche un opuscolo di pole-

mica, il d'Annunzio ha risoluto la questione della lingua, collocandosi fuori e al di sopra delle competizioni fra gl'idolatri della regola e gl' incensatori dell'uso.

4. Analisi della malattia dannunziana.

Falsità dello schema stilistico - Il segreto del periodo dannunziano - L'Immaginifico - Assenza di spirito comico ed umoristico - Le malattie della forma in relazione al contenuto.

Tale è il dannunzianesimo stilistico, nel suo miglior senso. Che cosa intendiamo dunque dire, quando respingiamo con sazietà una strofe od un periodo, asserendo, nel peggior senso, che quella strofe o quel periodo è dannunziano? Vogliamo dire ch'esso è falso di una speciale falsità, ove la pompa esteriore nasconde con cattiva coscienza la miseria della cosa detta. La falsità non viene dal di fuori, come nei poeti che, scrivendo, si piegano forzosamente a criterii convenzionali di lingua e di grammatica; viene dal di dentro, cioè dall' ostinazione con cui il d'Annunzio impone un certo suo ritmo e fraseggiamento tipico a qualunque bazzecola gli passi per il capo. Il suo verso non deriva nel tono e nel ritmo tanto dal verso parnassiano quanto dall' ideale cui tendeva la tecnica della più antica poesia italiana, sopratutto in Petrarca. Nei grandi lirici del trecento quest'ideale di endecasillabo era qualche volta, quasi per sorpresa, raggiunto: nel d' Annunzio è divenuto abitudine e maniera. Egli non ha nessuna simpatia per il verso parabolico, ad accento sagliente e di-

scendente, con quell'impetuosa cesura nel mezzo somigliante all'impennata d'un focoso caval di razza, che piacque molto a Vincenzo Monti e ad Ugo Foscolo e al Leopardi di *Consalvo*. Il suo endecasillabo è di prosapia più nobile e più antica: martellato accuratamente su ogni sillaba, alternato di sdrucciole e di piane, ordinato nella successione delle vocali, ma rettilineo nell' accento, precisamente inquadrato nell'immagine e tale che si possa pronunciare con un tono di voce quasi eguale dalla prima fino all'ultima sillaba. È piuttosto solenne che reboante, piuttosto luminoso che iridescente: sferico e non sfaccettato, sostenuto, ma senza salti di ostacoli eleganti. Anch'esso può sonar falso. Ma nella poesia dove l'esaltazione che genera il verso perfetto è più frequente e dove il periodo, fidandosi nella rima e nel ritmo, corre più libero e più spezzato, l'impressione di sazietà è di gran lunga più rara che nella prosa. Qui la monotonia dello schema diviene soffocante. Per dire ogni cosa in stile sublime il d'Annunzio s'è foggiato un periodo canoro, non lungo e non complicato, ma tutto compreso nel tono e nell' accento della dignità di ciò che dice. Anche qui la derivazione dal Flaubert non è sostanziale. I parnassiani e il Flaubert cercavano, come il d'Annunzio, la parola schietta e di primissima qualità; ma stendevano la strofe ed il periodo con un' intenzione di lucida freddezza. Il segreto dannunziano consiste invece nel calcare l'accento sulla prima o sulle primissime parole del periodo, in modo che il lettore sia subito affascinato dalla gigantesca importanza delle cose, che nel séguito si diranno. « GRANDISSIMO era il

silenzio, nella pausa: tale che nel percepirlo io mi sgomentai davanti all'immensità delle cose mute che esso abbracciava ». Voi sentite che la prima parola, *grandissimo*, dovrebb'essere stampata in maiuscole; e che un sapiente dicitore, leggendo ad alta voce il periodo, deve concentrare lo sforzo della sua voce ascendente su quel superlativo, per discendere subito dopo ad un tono d'ombra e di roco mistero perdurante sino al termine del giro verbale. La cosa da dire si fa aralda di se medesima, e prende la rincorsa, annunciando la sua imminente ed immancabile vittoria. Un retore seguace dei retori alessandrini troverebbe facilmente la formula del periodo dannunziano, con le successioni di accenti dattilici e spondaici e con la sua chiusura, che in innumerevoli casi suona come la chiusura dell' esametro. Non importa. Importa notare che il d'Annunzio concepisce il periodo come un'unità vivente in solitudine, accovacciata in se stessa ed agganciata con mezzi puramente esteriori all'unità precedente e seguente. Ortografia ed analisi grammaticale sono ferree ed assolute. E quasi assoluto è anche lo stampo ritmico, nel quale il d'Annunzio pigia o più spesso diluisce la sua materia. Quindi l' enorme moltitudine di sillabe vaganti, *bonnes à tout faire*; le parole *nulla*, *giammai* e consimili, che esasperano anche fuor di proposito il significato: l'abuso di superlativi e di aggettivi in *ibile*, che servono comodamente alla costruzione delle armonie dattiliche; la consuetudine di mandare ogni sostantivo accompagnato dal suo epiteto come un galeotto col suo carceriere; la frequenza della particella *ora* e di altre non meno

insignificanti come nessi fra l'uno e l'altro periodo; la successione di ondate interrogative in pagine, che alla fin dei conti asseriscono; e i sinonimi oziosi e le enumerazioni superflue. Il d'Annunzio non procede per antitesi, per contrapposizioni o per parallelismi, come i poeti che pensano o s'illudono di pensare; ma per giustaposizioni, per serie associative e per immagini comparative. Quando il d'Annunzio non può sfrenarsi, come nella strofe della *Laus Vitae*, la tendenza del suo spirito anticristiano, e perciò nemico di ogni dualismo, lo porta in generale alla giustaposizione di tre immagini simili. Immaginifico egli è veramente: nel cogliere i rapporti d'identità fra le cose lontane, nell'asserire l'unità della materia di fronte alla diversità delle apparenze, insuperabile di dovizia e di precisione. Tuttavia è strano che il nesso comparativo *come* sia quasi più frequente nella sua prosa che nel suo verso. Anch'esso è un espediente per rimpolpare il periodo; per riempirne la carcassa prestabilita. A questo modo il suo stile diventa tronfio e lungagginoso; e quel suo periodo, che a prima vista sembra un miracolo di dirittura, di logica e di forza, considerato più da vicino si rivela troppo spesso per un carname adiposo ed inerte, scarso di giunture e d'ossa, incapace di reggersi in piedi e studiosamente arrotondato con un grassume molle, che tappa tutti i buchi e biancheggia d'uno splendore che non é forza né salute. Manca di snellezza, di asciuttezza, di rapidità. E, vedendolo così florido ed impettito per la mal celata difficoltà che ha di procedere e di muoversi, voi desiderate qualche volta il fervido anacoluto di Cellini,

il ritmo zoppicante di Machiavelli, la durezza granitica di Alfieri, la bonomia quasi sciatta di Manzoni, la magrezza sanguigna di Leopardi.

Anche qui la malattia verbale non è che un sintomo dell'ispirazione malata. Come nell' ispirazione del d'Annunzio il crimine la viltà la libidine animalesca è camuffata da eroismo, così nel suo stile si drappeggiano di paludamenti grandiosi anche le cose più viete e più semplici. Come un certo tipo di bel tiranno e una certa immaginazione sadico-guerresca domina con la fissità di una mania il suo cervello, così un certo ideale determinato di periodo e di verso tronca il respiro alla libertà del suo stile. È avvenuto press'a poco nello stesso modo tutte le volte che s'è dichiarata una malattia letteraria od estetica. Osservate ancora un altro sintomo dannunziano: l'impossibilità del riso, l'assenza di gaiezza, d'umorismo, di scherzosa ironia. Da un lato, questa deficienza è connaturata all' ispirazione. Poiché il riso è superiorità spirituale e violenta negazione dell'inferiore, non è possibile che scoppii in un artista, il quale, malgrado tutte le illusioni, deve oscuramente sentire che l'arte sua non celebra un superamento, ma tenta con retorica fiacchezza di negar certi valori morali, i quali, malgrado la negazione, restano superiori alla voluttà e all'istinto. Boccaccio, che sente prevalere la libera cultura sull'astuzia del frate e sulla stupidità del villano, sghignazza; Cervantes, che vede permanere le vecchie fole medievali mentre il feudo si scompone e la monarchia si consolida, ride crudelmente del passato; anche i Padri della Chiesa sbeffeggiavano qualche volta,

indignandosi, la superstite idolatria: e Nietzsche, religiosamente persuaso del superuomo, bersaglia di frecce ironiche la morale dell'uomo che scomparirà. Ma il d'Annunzio, se togliete i punti culminanti della *Laus Vitae*, non raggiunge lo stato religioso. Soffocata, ma pur palpitante, vive in lui la coscienza di Tullio Hermil. Quindi non ha forza di deridere i valori morali che rinnega, e li assalta irosamente ringhiando come nemici troppo odiati e robusti. Perciò non ride pubblicamente: il suo grande avversario, il cuore dell'uomo, non lo sollazza, ma lo esaspera per quella sua cocciuta ostinazione di esistere. Egli maschera dunque la sua inferiorità di un' immobile maschera tragica; e, se una volta sorride, par che vi faccia notare l'eccezionale degnazione, e sorride con una compostezza musona, d'un riso che può contrarre i muscoli faciali ma non vibra nell'intimo. Quasi teme, ridendo, di spogliarsi della sua dignità sacerdotale. L'analisi regge, se, dall'ispirazione, voi la traducete per ciò che riguarda lo stile. Una pagina comica può seguire senza pericolo ad una pagina grandiosa in Shakspeare o in Ariosto o in Balzac, i quali non diventano grandiosi se non quando la loro ispirazione perentoriamente lo comanda. Ma, se il tono grandioso e solenne è una imposizione stilistica che viene dall'esterno, è assoluta necessità che questo tono si mantenga perennemente al medesimo *pathos*. Basterebbe un solo periodo semplice o gaio o discorsivo o scherzevole per generare fulmineamente, nello spirito del lettore, il paragone fra la materia di quel periodo e la materia, nient'affatto più nobile, di tante altre pagine e

periodi atteggiati a sublimità. Sarebbe come l'entrata prematura di un servo di scena prima che il sipario calasse sulla scena madre di un dramma sentimentale, o come Carlo Magno che scoppiasse a ridere sul più bello d'una mascherata storica. Si dice volgarmente che l'illusione svanisce.

5. Il D'Annunzio nella storia della letteratura italiana.

Origine retorica della malattia dannunziana - Suoi rapporti col boccaccismo, col petrarchismo e con l'Arcadia - Il pregiudizio demagogico dell'eloquenza - Relazioni del d'Annunzio coi Parnassiani e con Flaubert - Pittura preraffaellita e pittura veneziana - Influenza dell'enfasi wagneriana - Perchè il d'Annunzio non è un decadente nè un secentista.

Schematismo stilistico, artefatta gravità, convenzionale compostezza: sono sintomi comuni a quasi tutte le malattie letterarie, che si sono succedute nella nostra tradizione. Che cosa vuol dire scrivere boccaccevolmente? adoperare un congegno complicato e macchinoso di periodo anche per un'ideuzza quotidiana o per un ovvio nesso logico, che potrebbe esprimersi in quattro e quattr'otto. Essere un petrarchista? gonfiare fino all'immensità della passione senza scampo una qualsiasi frivolezza galante o, perfino, una scipita immaginazione scolastica. Un arcade? prendere sul serio un arbitrario e leggiadro giocherello di fantasia, esagerandolo fino al grado di sentimento austero e di utopia sociale. Direttamente il boccaccismo, indirettamente le altre

malattie ripetono la loro origine dalla retorica classica, i cui precetti erano estremamente numerosi e discordi, ma, guardati bene negli occhi, si riducono ad uno: persuadere. Secondo i retori, l'opera d'arte non consisteva nel comunicare una rappresentazione, ma nel trascinare ad un' azione. Quindi la bellezza culminava nell'eloquenza. e prosa e poesia si riducevano, come direbbe l'on. Majorana, all' « arte di parlare in pubblico ». L' intimità era negata all'artista. Questo pregiudizio portava alla supervalutazione di due generi letterarii in paragone di tutti gli altri: l'ode civile e l'orazione. Il poeta inspirava sensi di nobile ardire nella gioventù palestrita e guerresca, ed infocava i suoi concittadini alla difesa delle patrie mura od alla conquista delle terre barbariche; il prosatore incitava la folla indecisa verso la deliberazione più proficua al bene pubblico. Anche se scriveva storie, rimaneva oratore. È strano che questa falsificazione pratica dell'attività estetica, sorta per uno spirito schiettamente statale e demagogico, sia sopravvissuta allo sfacelo delle democrazie greco-latine. Gli scrittori classicisti, anche se producevano per un pubblico di amici letterati, s'inspiravano allo stile di Cicerone, come se le loro esercitazioni dovessero decidere, contro Catilina ed Antonio, intorno alle sorti della Repubblica e del Senato. Cicerone fu, in tutte le malattie della letturatura italiana — la quale, essendo robustissima ed operosissima, fu, come molti temperamenti energici, soggetta a gravi crisi periodiche — il modello della prosa. Egli suggeriva uno schema di periodo canoro e rotondo, atto ad illudere gli ascoltanti con l'armonia

del fraseggiamento quando non bastava il rigore della deduzione e la forza del sentimento, inviolabile nella struttura e nel ritmo, mentre sulle proporzioni e sul nesso del pensiero da esprimere l'oratore poteva permettersi qualunque arbitrio pur di obbedire allo schema. Meglio dir bene che dir qualche cosa.

Non pensava così Demostene; ma Cicerone, più che uomo di passione di parte e di patria, era un avvocato, il quale aveva bisogno di montarsi, e non osava presentare il suo animo in nudità, perché della sua nudità non era sinceramente persuaso. Quindi s'imitava facilmente, come s'imitano facilmente le smorfie: di qui la sua immensa fortuna nei secoli. Quando il sentimento della vita cominciò ad abbandonare la letteratura italiana, divenimmo ciceroniani. Certo, sarebbe esagerato cercar Cicerone nel petrarchismo e nell'Arcadia; ma il petrarchista parlava alla donna amata e l'arcade all'Accademia, come se la degna signora o il simposio di parrucconi fosse un'assemblea legislativa chiamata a decidere di cose urgenti per la storia dell'umanità. Anch'essi — il petrarchista, l'arcade, lo scrittore di canzoni civili combinate a ricetta — non volevano rappresentare, ma convincere un immaginario avversario, esaltare un seguace immaginario. L'eloquenza, che eruppe dalla piazza assolata, strombonava assordante fra quattro pareti. Diveniva un'eloquenza solitaria, dell'oratore a tu per tu con se medesimo. Anche il cattivo d'Annunzio — quello delle apostrofi patriottiche e dei sofismi morali — spregiatore della folla ed apologeta del bel tiranno, è un oratore senza piazza. Anche il suo stile è dominato dal pregiudizio dema-

gogico della facondia reboante. Ed il tono del suo periodo deriva dai precetti e dagli esempii dell'*Orator.*

Malattia tutta nostrana, dunque. I suggerimenti che venivano dall' estero non gli erano discari, quando favorivano la sua individuale tendenza. Moltissimo gli piacque Wagner, il più eloquente ed enfatico tra i grandi musicisti, colui che, come il d'Annunzio, preannunzia la grandiosità del prossimo momento creativo, ed imprime con violenza l'accento sulle prime battute della frase musicale. Ma un esempio non dissimile si trovava nella gloriosa pittura veneziana, anch' essa entusiasticamente amata da Gabriele d'Annunzio, anch' essa grave di sontuoso eroismo, di pompa celebratoria, di gesti *definitivi*; anch' essa cupida di luci ed ombre veementi e di abbondevole rotondità formale. Non per questo negò il d'Annunzio la sua attenta ed intelligente curiosità alla pittura preraffaellita, alla scultura arcaica, alle melodie liturgiche, come non la negò alla lirica dugentesca. Ma erano queste le Bianche Marie, le Silvie Settale, le Ornelle della sua cultura: purità assolute, scarne personificazioni d' una virtù manierata, capricci sorti dall' amore dei contrasti. Se si fermava con ammirativo stupore davanti alle tele di Rossetti, davanti a *Liliana May de Penuele, gelida virgo preraffaellita,* che *tiene un giglio fra le ceree dita*, pareva si fermasse per intensificare la sua libidine dell' arte pingue ed aromatica che gli stava veramente a cuore, per tornare con nuova delizia alla carnalità del Veronese ed all'enfasi del Tintoretto. Ammirava, e, in qualche momento di dilettantismo, scimmiottava l' esangue poesia dugentesca; ma subito dopo si rimetteva, tutto

chiuso in sé, ad ascoltare l'onda della prosa ciceroniana, l'impeto sagliente della strofe pindarica.

Lasciamo star Cicerone. Ma, per collocare storicamente la malattia dannunziana, abbiamo citato nientemeno che Pindaro, l'oratoria classica, Boccaccio, la pittura veneziana, Wagner. Abbiamo accennato al petrarchismo e all'Arcadia; e non abbiamo tenuto parola, come qualunque lettore si sarebbe atteso, del marinismo e del decadentismo. Ebbene, questo è il punto dove gli sforzi dell'avvocato fiscale, anche in quello che chiamavamo processo d'appello, si rompono contro l'innegabile realtà della grande arte. Con tutte le sue debolezze, l'opera di d'Annunzio appartiene alla storia dell'arte, e per conseguenza alla storia seria dello spirito, non all'aneddotica delle parodie che lo spirito tentò di sé medesimo. Ma il decadentismo e il secentismo, o almeno ciò che comunemente s'intende con queste due parole, e i movimenti consimili nelle arti figurative e nella musica, sono oziosi esperimenti dello spirito ripiegato su se stesso e trastullantesi con se stesso come il proverbiale fanciullo annoiato che sciupa il balocco per veder com'è fatto. In letteratura, questi vizii si manifestano per un carattere comune ed infallibile, che è la mancanza di rispetto per la parola. Nel retore, la forma prestabilita è in continuo disaccordo con la materia da esprimere; nel decadente, il conflitto è definitivamente eliminato, essendo il contenuto puramente arbitrario. Il decadente ed, in modo diverso, il secentista, considerano la parola come fine a se stessa, come un giuoco di suoni appena sostenuto da qualche larva d'immagine. Il de-

cadente è languido, mentre il secentista è festevole; in realtà, scherzano l'uno e l'altro. Si divertono con l'espressione vuotata, e la fanno rimbalzare come cápita per sentire che tonfo dà. Fanno freddure o sinfonie di vocali e di consonanti, le quali ci fanno ridere con ilare disgusto, come avviene per le freddure, non appena percepiamo l' assurda scomposizione meccanica delle parole, disarticolate nel loro organismo e falsate nel loro significato secondo una accidentale somiglianza di suono. Il decadente non è un artista; è un letterato a riposo che passa il tempo a far mille ghiribizzi con gli strumenti del mestiere che non gli servono più. Ma il d'Annunzio non s' é lasciato sedurre da queste perversioni che nel più triste momento della sua vita, nel *Poema Paradisiaco* (e nelle cose peggiori di questo, non in *Climene*, né nell'altre belle). Indegnamente paragonato ai secentisti e ai decadenti, egli è giusto l' antitesi di costoro : artista di tale probità che il suo sentimento di fronte alla parola è quasi religioso. Ricordate le stupende strofe della *Laus Vitae:*

O parole, mitica forza
della stirpe fertile in opre
e acerrima in armi, per entro
alle fortune degli evi
fermata in sillabe eterne ;
parole, corrotte da labbra
pestilenti d' ulceri tetre,
ammollite dalla balbuzie
senile, o italici segni ;
rivendicarvi io seppi
nella vostra vergine gloria !

Io vi trassi con mano
casta e robusta dal gorgo
della prima origine, fresche
come le corolle del mare
contràttili che il novo lume
indicibilmente colora.
Io vi disposi nei modi
dell' arte così che la vita
vostra rivelò le segrete
radici, le innùmere fibre
che legano tutta la stirpe
alla Natura sonora.
Io feci apparire tra l' una
e l' altra sillaba i mille
volti del Passato tremendi
come sembianze di morti
che un' anima sùbita inondi.
Io dal vostro cozzo faville
sprigionai, baleni d' amore
che illuminarono l' ombra
del futuro pregna di mondi.

Splendete e sonate, o parole,
in questo Inno che è il vasto
preludio del mio novo canto.
Converse io v' ho novamente
in sostanza umana, in viva
polpa, in carne della mia carne,
in vene di sangue e di pianto.

Qui la commozione dell' artista, che riconosce giustamente sé medesimo, raggiunge la forza del sublime. E qui ciaschedun lettore è dannunziano; perché ciascheduno deve ammettere questa missione redentrice dell' arte dannunziana sulla lingua, — sog-

getta prima di lui, e malgrado il Carducci, al classicismo dei Cruscanti e al manzonismo degli Stenterelli, — e, per conseguenza indiretta, sullo spirito italiano. Se, redente le parole, egli le sottopose ad una nuova schiavitù, al giogo del suo schema stilistico prestabilito, questo è un sintomo di malattia, non una rivelazione di abitudini viziose. L' arte dannunziana è libidinosa, ed usa violenza sulla sua materia; ma non si abbandona a sfoghi solitarii. Davanti alla poesia, il d'Annunzio è puro e potente; ha la mano « casta e robusta. »

6. Sintesi della malattia dannunziana.

In che senso i grandi artisti sono malati - Relazioni del d'Annunzio col pensiero europeo e con la coscienza italiana dei suoi tempi - Superiorità dell'arte dannunziana sull'epoca che rappresenta - La formula del suo dramma interiore - L'esaltazione della barbarie nel d'Annunzio e nel Kipling.

Constatare la sua malattia, non significa deprimere il valore della sua opera. Lo sanno tutti quelli che hanno letto e meditato il saggio del De Sanctis sul Petrarca. Artisti di limpida e luminosa sanità, come Omero, Giotto e Bach, opere d' arte *sine labe conceptae*, sono apparizioni miracolose. Un grande artista crea per solito una specie di grandezza e, congenita ad essa, una specie di corruzione, intorno alla quale si esercita la ricerca dello storico, non per negare l' artista, ma per superarne la *forma mentis*, collocandola nello svolgimento dello spirito. Ora, quale punto della storia contrassegna l' apparizione

dell' arte dannunziana? di quale crisi sono espressive le malattie, da noi analizzate, della sua immaginazione e del suo stile? Bisogna pensare che Gabriele d' Annunzio, italiano ed europeo del secolo XIX volgente al suo tramonto, è nato e s' è svolto in un momento di *stanchezza storica*. Era stanca l' Europa del gigantesco battagliar di sistemi e d' idee che aveva rintronato in Germania e tutt' intorno per cent'anni di metafisiche contese; stanca di romanticismo e di misticismo, di musica e d' utopia. Erano stanchi i popoli di quell' affannoso sperimentar di governi, di quella pazzesca rincorsa alla giustizia ed alla felicità, di quel rullìo di tamburi che da Parigi aveva ogni dieci anni fatto sussultare il mondo; stanca l' Italia delle amarezze, del sangue e del coraggio ch' era costata ai padri l' unità e la libertà della nazione. Lo spirito, affranto da una spaventosa ubbriacatura di pensiero, si rifugiava nella grottesca ma comoda miseria del positivismo e del darvinismo; i popoli si consolavano di troppe delusioni mirando all' ideale malvaceo dell' automatica saggezza britannica; l' Italia, pazzamente e allegramente sicura di sé, pensava d' imbandire un luculliano festino commemorativo delle battaglie franco-piemontesi e delle forche austriache. La terza Roma, Depretis, Sommaruga, la crisi edilizia, Tanlongo, Dogali. Carducci sbraitava: « Bisanzio essi ci han dato ». Il d'Annunzio e i suoi fratelli d' arme scrivevano le « Cronache Bizantine ». Nell'arte del d'Annunzio ha trovato la sua perfetta espressione questo momento di scarsa coscienza, di debole cervello, di spensierata negazione contrapposta con gaia impertinenza al

duro lavoro ideale dei millennii. Che cosa poteva essere la poesia di un poeta impregnato, a sua insaputa, di darvinismo e di materialismo? Una celebrazione edonistica della vita, una riduzione deilo spirito alla materia, dell' uomo alla cellula. L' afflato panico, il panteismo dannunziano, guardato bene addentro, rivela il più brutale materialismo. L'accento della sua credenza non poggia sulla persuasione che nelle forme inferiori della natura palpita il germe dello spirito, ma sulla persuasione che nello spirito più alto persistono le forme inferiori della natura. È, per così dire, l' afflato panico risucchiato dal mondo anzi che respirato sul mondo; il rovescio, la fodera del panteismo. Quindi le funzioni animali prendevano il sopravvento: nutrirsi, riprodursi, godere fisicamente (*o gioire o morire!*); e le percezioni sensuali detronizzavano la ragione e il pensiero. Per esprimere questo stato d'animo, il d'Annunzio era mirabilmente dotato, fornito com' era d' un' ardentissima libidine e d' una inaudita raffinatezza di sensi. Poiché non gli era possibile distruggere in sé definitivamente l' uomo, cercò di fabbricare l' uomo più vicino o che a lui parve più vicino alla natura: il barbaro lussurioso e crudele.

Ma questa lussuria è raffinata; questa crudeltà è sadica, cioè raffinata anch' essa. Qui è il nócciolo dell' intimo dramma del d'Annunzio, qui è la sintesi della sua malattia. Lontano da lui nello spazio, vicino a lui per il tempo, lavorava un altro grande artista, Rudyard Kipling. In molte cose del Kipling troviamo un' ispirazione gemella a quella del d'Annunzio: l' esaltazione della barbara natura e della

naturale barbarie. Ma, in paragone del d' Annunzio, godeva il Kipling di tre vantaggi: egli era figlio di un popolo infinitamente meno carico di storia che non fosse l' italiano, conosceva *de visu* e di personale simpatia i barbari e le belve, fondava la sua celebrazione della forza non sopra un sogno vuoto ma sopra il fatto dell'imperialismo britannico. Quindi non pensò una barbarie sensuale e complicata, e compì un' opera di gran lunga più vera e più sana. Anche meno significativa e meno potente, però. Il significato e la potenza dell' arte dannunziana derivano appunto da quell' incessante spasimo di rimorso ed arrovellio di contraddizione, donde derivano anche le sue falsità e le sue malattie.

Quell'abbassamento dello spirito era definitivo o almeno duraturo? Il d'Annunzio sentiva confusamente la sua inferiorità di fronte alla storia. Perciò la sua immaginazione è torbida; perciò il suo stile è affannoso. Ma anche perciò la sua opera è grande. Quando l'auriga-aedo della *Fedra* inizia le sue rapsodie, cantando: *Cuore, narrami l'uomo...* e subito dopo aggiunge: *narrami il fuoco e il sangue*, noi subiamo la tentazione di strappar quelle frasi dal contesto e d'intrometterci protestando. No, quest'arte non può invocare ad ispiratore il cuore, né può prometterci di narrare l'uomo. Ignora l'uomo, e non ha cuore; manca di quelle che umilmente si chiamano doti di simpatia e d'umanità e che, per non cadere nel triviale, possono chiamarsi doti d'intelligenza storica e d'anima sociale. Il fuoco e il sangue, la lussuria e la violenza sono le abiette sue muse. Nel mondo egli non vede che la materia, nell'uomo altro che l'animalità. Ma,

subita questa tentazione, siamo colti da un turbamento d'incertezza e dalla necessità di superarlo. Se l'arte dannunziana fosse una pura e semplice rappresentazione di animalità, sarebbe piccola e perfetta, ammirabile nella storia dell'arte e trascurabile nella storia dello spirito. Invece non è né piccola né perfetta. Ciò che v'è di più singolare nell'animalità dannunziana è l'incessante, e tutt'altro che animalesco, bisogno di andar oltre.

L'artista è scontento di sè. Questo è il suo dramma che si riassume in una formula definitiva: *una barbarie gravata ed oppressa di cultura.*

Quanto più ardente divien l'impeto di ritorno alla natura, tanto più lacerante divien la coscienza che non esistono ritorni. Lo stesso furore di passione per la terra, per l'acqua, per la materia bruta tradisce il cittadino, che vuole e non può dimenticare la soma ereditaria del consorzio sociale. Rifabbrica il barbaro; ma questo barbaro è così poco persuaso di sé che cerca ad ogni costo di riconoscersi nella civiltà più gloriose, e paganeggia e filosofeggia e interpreta a modo suo la Grecia, Roma, Michelangelo, Beethoven. Restando natura, vuol parere da più dello spirito; scendendo al di sotto dell' uomo, si proclama superuomo. È barbarie, sì; ma barbarie, che si sente chiusa in una gabbia d'oro, e tenta irosamente le sbarre e s'illude di respirare a pieni polmoni nella foresta intravveduta attraverso l'invincibile inferriata. La sua gabbia è il suo stile: il duro schema letterario e tradizionale di periodo e di verso, che contrasta singolarmente con la volontà di esprimervi un'anima primigenia, superiore ed anteriore alle leggi: il

quale contrasto è la chiave della malattia dannunziana.

Si può negare la storia, tornando per davvero allo stato di barbarie o scherzando con festevole indifferenza sulla vita interiore: scrivendo le *Barrack-room Ballads* del Kipling o le poesie umoristiche di Lorenzo Stecchetti. La superiorità e l'originalità del d'Annunzio consiste nell'aver trovato una terza strada: negare la storia, sentendone l'ostinata resistenza di nemica. Celebratore d'una concezione materialistica, egli percepisce l'ombra dell'ideale, e ne soffre acerbamente. Lo spirito rinnegato si vendica, cospirando contro la gioia della carne vittoriosa. Così gli è accaduto di rappresentar tutto l'uomo, mentre in apparenza non ne conosceva che la parte deteriore, introducendo nell'arte sua, sotto forma d'inquietudine e di angoscia, quello che non vi entrava come sostanza direttamente sentita e voluta. Egli ha eletto a sua ispiratrice la materia del cosmo; ma lo spirito universale, invisibile e presente, ha intorbidato la sua ispirazione, e, intorbidandola, l'ha ingigantita. Perdendo in perfezione, in chiarezza, in euritmia, il d'Annunzio ha guadagnato in vastità: ed, esprimendo quello che chiamavamo un momento di debolezza storica, si raccomanda all'avvenire non come documento ove si possa studiare con fredda curiosità quel periodo di stasi, ma come testimonianza dell'immortale anima umana, la quale palpita indimenticabile nell'arte più rappresentativa dell'epoca che più duramente la rinnegò.

7. Significato definitivo dell'opera dannunziana.

Spiritualità ed universalità del d'Annunzio - Il cavaliere errante della materia - Sublimità dell' « ora satanica » - Tragedia e follia nella sensualità dannunziana - Lussuria mistica e lussuria eroica - Mila di Codro, simbolo di quest'arte.

Tale è la spiritualità e l'universalità del d'Annunzio. È facile dire che il d'Annunzio è voluttuario e sensuale; il difficile comincia quando si tratta di distinguere. È questa sensualità tranquilla epicuraica, spensierata? vi lascia questo celebratore della gioia, quando ripensate a tutta l'opera sua, un'impressione di frivola giocondità? Si paragona facilmente la libidine del d'Annunzio alla libidine di Maupassant; si nota facilmente che nel d'Annunzio manca quel doloroso ardore spirituale dell'amore che fugge. Ma anche il sentimento della gioia che non si afferra è spiritualità, d'altro genere. Ed è spiritualità quello stancarsi del desiderio realizzato e quel non stancarsi mai del desiderare e quel por meta al desiderio l'irraggiungibile — e sia magari un'orgia irraggiungibile — quel perdersi in vuote ed immense fantasmagorie di conquiste di viaggi e di lussurie, quel penoso aspirare a un godimento sempre più sottile e complicato, ad una voluttà che a poco a poco diviene puramente cerebrale, che è fisica negli elementi che la compongono, ma trascende la fisica, perchè nessun essere naturale, nemmeno il d'Annunzio, l'ha mai provata. È spiritualità, finalmente, quel non contentarsi del *Canto Novo*, quella sterile volontà di rinnovarsi e di ampliarsi, quel

fragoroso battagliare contro l'inesorabile realtà, quella donchisciottesca frenesia in servizio d'una causa perduta. Lanciarsi a carriera sfrenata contro i mulini a vento della propria idealistica immaginazione è grandioso e pazzesco; ma non è men grandioso e pazzesco spendere la vita a menar botte e fendenti contro l'anima che ci freme nel sangue e che nessun nostro fendente varrà ad uccidere, nessun nostro scongiuro basterà ad esorcizzare. Anche il materialismo ha avuto il suo cavaliere e martire. Malgrado tanta compostezza di parola e di stile, malgrado tanta eleganza di pose mondane, un vento di dolorosa follia si sprigiona dalle ben verniciate pagine dannunziane. Venne un giorno che questo vento di follia eruppe dalla piacevole vernice, e si diffuse gonfio di tragedia. Nacquero le *Laudi*, ove il don Chisciotte della materia, dopo aver combattuto contro i mulini a vento, cavalcava tutto trionfante di un immaginario trofeo. A questo non giunsero i don Chisciotte dello spirito, e questo era troppo. Gli avversarii non capirono più; i seguaci guardarono stupiti e malcerti. Potevano fargli compagnia nell' « ora gioconda »; potevano sforzarsi all' unisono nell' « ora triste »; ma, per tenergli dietro nell' « ora satanica », ci volevano altri polmoni. Ed i capolavori restarono quasi ignoti, raggiunti a mala pena da una debole folata di quella tumultuosa popolarità che s'assiepava intorno all'opere minori. Così il d'Annunzio soverchiava di tutta la grandezza della sua passione l'epoca, che si riconobbe nell'arte sua solo finché l'arte sua diguazzò negli equivoci e nei compromessi. Quando emerse

nella furibonda sincerità della sua follia e del suo dolore, i contemporanei se ne ritrassero spaventati.

Ho detto: « nella sincerità del suo dolore ». E veramente l'amore carnale, che presiede, suprema divinità, all'arte di Gabriele d'Annunzio, non è un idolo coronato di rose. Νῦν ἔγνων τὸν Ἔρωτα βαρὺς θεός. Eros, non il roseo fanciullo d'Anacreonte e di Orazio, nè il Cupido bendato degli Arcadi, ma un funesto e terribile Iddio. « Non vi accade mai », chiede Giovanni Episcopo « guardando a lungo una donna, di smarrire d'un tratto ogni nozione della sua umanità, del suo stato sociale, dei legami che vi avvincono a lei e di *vedere*, con una evidenza che vi atterrisce, la bestia, la femmina, l'aperta brutalità del sesso? » Anche il d'Annunzio può ripetere, con Giovanni Episcopo: « In tutti i miei ricordi.... c'è un po' di sole, qualche riga gialla, come intorno alle coltri mortuarie »; perché in tutta la sua opera l'Amore è fratello carnale della Morte. E tutta la sua opera ripete la disperata bestemmia di Fedra contro la tirannia di Venere. Il fremito della voluttà somiglia, per lui, allo spasimo dell'agonia. Cede alla tentazione come la vittima cede al carnefice. Si dibatte debolmente; poi s'offre, pallido e inerme; ed, abbattuto dal bellissimo nemico, invano tenta di mentire, celebrando la sconfitta come una gloriosa vittoria. Non cantano i rosignuoli nei mirteti della Citera dannunziana; ma vi svolazza sopra cupamente il vampiro:

> Ed ecco supine le membra
> distendo al richiamo dei sogni...

Oh, vienmi sul petto, gentile vampiro;
ti dono il mio sangue, la mia gioventù.

Quando la lussuria ha raggiunto questo tragico *pathos*, non si sfoga in madrigali scherzosi od in svenevolezze galanti od in amene turpitudini. L'invincibile libidine spinse le sue vittime talora al suicidio, talaltra alla rinunzia ascetica. Per incapacità di resistere al male, i più deboli fuggirono la vita nella morte, i più forti fuggirono il mondo nella santità. Incontrammo, nel *Trionfo*, la larva del suicidio; e fa capolino, qua e là, nel *Trionfo* ed altrove, la larva del misticismo. Non mancano accenni, confusi di sincerità e d'artificio, alla pace conventuale, all'umiltà francescana, all'estasi dei penitenti. Abbondano quegl'istanti transitorii, che, mentre rimangono sensuali, anelano verso una trasfigurazione della sensualità. « Giorgio riconosceva la divina, la incomparabile bocca, quella bocca che tante volte egli aveva creduto sentire appoggiata su la superficie dell'anima, come per un gaudio che oltrepassasse la sensibilità carnale e si comunicasse a un elemento oltrasensibile dell'essere interno ». Dice Tullio Hermil, avvicinandosi l'ora del gaudioso convegno: « stavo per girare la chiave col tremito del devoto che apre il reliquiario. » Non mi sorprenderebbe punto, se da un giorno all'altro il d'Annunzio si facesse frate. Ma il d'Annunzio non è sparito nel suicidio né nel convento, perché il suo temperamento artistico era troppo forte per rassegnarsi a perire con l'individuo cui la natura l'aveva affidato; perché la sua sofferenza, violentissima a tratti, non era così tenace e continua da

trascinarlo a una risoluzione radicale; perché nella vita moderna manca quell' afflato di universale religiosità, che in altri tempi decideva le anime tormentate alla rinunzia. Discussione inutile e, quasi quasi, umoristica. Non volendo e non potendo ripetere il tipo del lussurioso-mistico, il d'Annunzio ha creato il tipo del lussurioso-eroico. Come Marco Gratico insofferente della carnale schiavitù cui lo sottometteva Basiliola Faledra, il d'Annunzio scuote il giogo della libidine andando alla guerra o sognando di andare alla guerra, un po' per procurarsi nuove ed inaudite voluttà, un po' per uscire dall' afa soffocante del vecchio vizio: debella i popoli, rinnova i regni, risale i fiumi dell' Africa tenebrosa, salpa verso il mondo, sgozza, incendia, saccheggia. Quando il d'Annunzio ascendeva, l' ipocrita e dolciastra morale borghese declinava verso il suo disfacimento. Nietzschiani e stirneriani, anarchici e sindacalisti sono oggi d' accordo, per motivi diversi, nel propugnare la violenza rigeneratrice delle società stagnanti. Ma, anche in questo, il d'Annunzio fu donchisciottesco. Non propugnò la violenza in servizio dell' avvenire, ma in omaggio di pallide larve del passato: del tirannello mecenate e frodolento o della smidollata aristocrazia borbonica. Perciò nessuno vorrebbe citare il nome di Gabriele d' Annunzio accanto a quello di Giorgio Sorel. E la violenza dannunziana resta, malgrado qualche segno dei tempi, un capriccio individuale ed un pseudonimo della lussuria.

Tutto dunque, nell' arte dannunziana, si riduce a sensualità ed a lussuria. Ma bisogna concludere, ripetendo che questa sensualità non è turpiloquio e

sconcezza ; ma dolore ed ansiosa volontà di superamento. Questa tragica lussuria si presenta al giudizio della storia purificata dal suo medesimo ardore. E, in questo senso, diventa una figura altamente simbolica la meretrice dannunziana, Mila o Basiliola, che perisce trasfigurata, gridando nella sua bella fiamma.

IV.

CHE COS'È IL DANNUNZIANESIMO.

Che cos' è dunque il dannunzianesimo? Con questa domanda abbiamo iniziata la nostra ricerca. Conchiuderemo con la risposta.

Oltre che un grande artista, il d'Annunzio è il rappresentante e l' apologeta d' una generazione inferiore, nella quale era decaduto il pensiero, s'era infiacchita la coscienza e l' Italia dilapidava il patrimomio ideale lasciatole in eredità dagli eroi delle congiure e delle guerre. I contemporanei si riconobbero quasi tutti in quell' arte; e chi vi riconobbe le sue palesi cupidigie, chi le sue celate magagne. Furono dannunziani gli uni e gli altri: i secondi, avversarii inconciliabili del d' Annunzio, contro cui menavano pugnalate critiche e bombe polemiche a ripetizione, non mai persuasi d' aver distrutto il nemico, perché il nemico era anche dentro l'animo loro; i primi, dannunziani in senso stretto, sfegatati ammiratori ed imitatori.

Altri elementi di clamoroso e non letterario successo erano nell' opera e nella vita del d' Annunzio. Lasciamo stare il cosiddetto reclamismo. Se il d' Annunzio s' abbandonò a quell' invereconda furia di pubblicità, la colpa non fu tutta sua: molta fu dei

suoi contemporanei, i quali, ritrovando nei protagonisti dannunziani le loro confessate aspirazioni o le loro segrete vergogne, in ogni caso, dunque, una gran parte di sé medesimi, si torcevano nella matta curiosità di conoscere che gesta avrebbe compiute il prossimo protagonista ed in quali invidiabili od esecrabili tripudii consumasse la sua vita l'autore. Volevano sapere i fatti suoi, e il d'Annunzio li contentò. Anche senza il reclamismo, c'era nell' arte dannunziana di che far delirare i quattro quinti della gente che consuma carta stampata: le donne e gli adolescenti. Le donne ci trovavano la lussuria attillata in vesti d' irreprensibile eleganza, l'odore di mondanità peccaminosa, il dolce deliquio dei sensi che diventava colpa veniale in nome della letteratura, una cultura modernissima, tutta quanta ridotta in dosi perfettamente assimilabili, smagliante di novità come un *vient de paraître*, verniciata di facili sofismi che parevano filosofica profondità, fatti proprio per mandarsi a mente con qualche opportuna variante e per brillare nei salotti intellettuali. Gli adolescenti poi vi trovavano tutto il loro paradiso.

L' adolescente è sempre un rivoluzionario — o un reazionario, che dir si voglia. In qualunque epoca egli è nello stato d' animo in cui era la società borghese, adolescente e adulta, sul finire del secolo XIX: stanca di pensiero, di legge, di vincoli e d' ideale. L' adolescente, a dir vero, non ce l' ha con la metafisica tedesca e con l' imperativo di Kant; ma ce l' ha con l' odiosa disciplina imposta dai genitori e dai professori. Vorrebbe vivere secondo la sacra legge dell' istinto; e vivere in natura significa per lui:

fumare — ma non ha quattrini; divertirsi — ma deve fare i cómpiti scolastici; sfogarsi con le donne — ma le donne non lo vogliono ancora. Salvo il fumo, i libri del d'Annunzio gli dànno tutto questo e molt'altro ancora: ville sul mare, passeggiate a cavallo, vestiti d'ultimo figurino, successi mondani. Gli dànno cortigiane famose, scenarii luminosi, immagini di terre lontane. Per giunta, gli dànno ragione: gli dicon che ha ragion lui, l'adolescente, a volersi emancipare, a volere « abolire i divieti », e che hanno torto i genitori e i professori a tenerlo in gabbia. Le ore neghittose della torbida pubertà suggeriscono sogni bislacchi: i fogli dell'atlante geografico s'imbrattano d'itinerarii, che descrivono interminabili viaggi, e di linee e convergenti e divergenti, lungo le quali l'esercito del futuro Napoleone dà di cozzo contro le schiere nemiche e, dopo tre giorni di stratagemmi, le mette in fuga, fondando imperi di sterminati confini. Qualcuno s'abbandona magari all'innocuo capriccio di disegnar penisole ed isole più frastagliate e pittoresche d'aspetto che non siano l'isole e le penisole di questo basso mondo. Anche queste libidini trovano sfogo nella fantasia dannunziana: splendide tirannidi, viaggi senza meta, conquiste fulminee e figlie di re barbari stuprate. Che volete di più? chi non è stato un Ulisside fra i tredici e i diciott'anni? Il *Tempietto di Venere* e i *Figli del capitano Grant* non bastavano a tanta sete: bisognava trovare un libro che non solo soddisfacesse alle immaginarie cupidigie dell'adolescente, ma, aureolando di un nimbo eroico la sua libidine solitaria e la sua inerte e sfaccendata ambizione, le facesse sacre. Bisognava

trovare un libro che glorificasse piacevolmente e solennemento l'Istinto; e di questi libri ce n'è parecchi nell'opera dannunziana. Non le *Laudi*, intendiamoci bene: ossa troppo dure per così giovani ganasce. Ma fra le cose minori c'è di che esaltarsi nelle ore gioconde, di che consolarsi nei momenti di vizioso languore.

Mettete poi che l'adolescente sia, com'è quasi sempre, un letterato in erba. Chi l'ha detto che, per essere letterato, bisogna lavorare e studiare? I professori e i genitori. Basta invece leggere il d'Annunzio; lì c'è tutto l'onniscibile, antico e moderno, concentrato: Grecia, Roma, Rinascimento, letteratura francese, romanzi russi, Shelley, i preraffaelliti, la pittura veneziana, la musica tedesca, la glittica ateniese e l'architettura barocca. C'è perfin la filosofia. Senza dire che col d'Annunzio *s'impara a scrivere*. C'è uno schema fisso di periodo e di verso, che vi ronza nell'orecchio e, una volta carpito, non vi abbandona più, e si ripete a volontà. Bisogna imitare il d'Annunzio, ed essere celebri come lui, più celebri di lui. Dicono i genitori che la vita dei poeti è una vita da cani. Si sa — l'ha detto anche il d'Annunzio — i vincoli familiari sono un castigo di Dio, sono la rovina del superuomo. Tra l'altre cose, quello che dicono i genitori non è punto vero. I poeti fanno una vita da cani? Guardate dunque il d'Annunzio. Guardate Stelio Effrena. Guadagnano un sacco di quattrini, piacciono alle belle donne, viaggiano in automobile e in *yacht*, lavorano poco, e splendono in cospetto del pubblico come un immenso falò di gloria e di fortuna mondana. Certo,

prima d'ora il letterato italiano era un figuro stomachevole: pedante, erudito, occhialuto, goffo e cencioso. Sapeva una quantità di cose inutili: sciupava il tempo a sgobbare su libri polverosi; e montava in furia per una questione di metrica o di vocabolario. Di buono non aveva che la sua adamantina ignoranza e la sua sdegnosa indifferenza intorno a tutto ciò che non fosse la prosodia d'Orazio e il Forcellini. Anche il letterato di tipo dannunziano non sa con precisione che cosa sia la scienza, la filosofia, la storia, la religione, il socialismo, la borghesia, l'educazione, il passato, il presente e l'avvenire. Ma ne parla a proposito e a sproposito, e finge d'infervorarcisi, senza d'altronde guastarsi il sangue, né trasgredire, salvo che con vituperii di puro stampo umanistico, le regole della buona creanza. È comodo ed economico. Senza dire che è soprattutto elegante: per essere letterato di tipo dannunziano non è necessario essere pedante, occhialuto, goffo e cencioso come quell'insopportabile professore di letteratura italiana, che dà sempre cinque ai componimenti del futuro poeta. Anzi è necessario esser proprio il contrario. Molto *chic*, con un sorrisetto canzonatorio a fior di labbra e una strizzatina di precoce miopia dietro la lucida caramella.

Così il dannunzianesimo era organizzato come una specie di leva nazionale, che reclutava i giovinetti, e li lanciava alla conquista dei lubbioni. La forza del pubblico entusiasmo si manteneva costante, come si mantiene costante il contingente dell'esercito, quantunque una nuova generazione soppianti d'anno in anno la precedente. Via via che gli adolescenti ma-

turavano, si placavano i bollori dei primi anni. Taluni si straniavano affatto dalla letteratura, e, divenuti padri di famiglia, scomunicavano il d'Annunzio in nome della moralità; i pigri dilettanti pencolavano perpetuamente fra il sì ed il ma (grande artista, peccato che...; magnifico romanziere, ma pel teatro non val nulla; bell'ingegno, se non fosse così falso); i letterati divenivano gradatamente antidannunziani: qualcuno (quanti?) per naturale avversione della sua libera personalità contro la forte personalità avversaria; i più, per turpe ed impotente gelosia di mestiere. Oggi si trovano forse più antidannunziani che dannunziani: e fanno più schifo quelli di questi. Fra i grandi poeti, che l'Italia aspetta, ve n'è molti, non maltrattati né offesi in altro che nella loro flaccida vanità, i quali volentieri vedrebbero morir d'accidente il despota della letteratura italiana; e, se non fosse per quei benedetti « divieti » che nemmeno Corrado Brando potè impunemente trasgredire, vibrerebbero senz'altro il pugnale di Armodio e di Aristogitone in difesa della violata repubblica letteraria. Credono, poveretti, ciascheduno per conto suo, che, sparito l'usurpatore, debba toccare, per diritto d'anzianità, a un di loro l'alto seggio ». E qualcuno non ha vergogna di confessare pubblicamente, in prosa o in versi, la sua laida invidia e la sua ridevole speranza.

Non è questo antidannunzianesimo, come non è, per altre ragioni, l'antidannunzianesimo dei padri di famiglia o la convenzionale giustizia degli ignoranti quello « stato di pensosa indifferenza e di equanime placidità », che invocavamo sul principio. Forse la nuova coscienza va formandosi in certi strati del-

l'opinion pubblica, che non vengono facilmente alla luce; forse si diffonderà facilmente fra gli uomini di pensiero; certo, s' imporrà con gran fatica agli uomini di lettere ed agli aspiranti poeti. La mia più dolce illusione è nella speranza che questo mio saggio valga a suggerire un giudizio non iniquo nè idolatrico ai bene intenzionati.

Il momento di stanchezza storica, da cui nacque l'arte dannunziana, è definitivamente superato. Ripalpita l'ala del pensiero, cui dopo l'oltraggio positivistico crebbero un'altra volta le penne; riemergono dallo stagno delle transigenze affaristiche i grandi problemi storici; sale una generazione intellettualmente più austera, moralmente più sobria. È, dunque, superato il dannunzianesimo. É necessario, dunque, superare l' antidannunzianesimo. Bisogna cioè riconoscere che Gabriele d'Annunzio rimane il più grande artista che l' epoca sua abbia dato ed il più grande che la mentalità dell'epoca sua potesse dare; bisogna riconoscere la vastità del suo sforzo, la sua religiosa probità di fronte all'arte, l' inaudita potenza del suo sentimento di fronte alla natura. Bisogna anche smettere di paragonarlo col Pascoli o con altri, ammirabili sì ma episodici e secondarii, poeti; e non sarà inutile persuadersi, qualunque sia la nostra umana e italiana preferenza per la poesia del Carducci, che, nella storia dello spirito, il Carducci è di gran lunga meno significativo del suo degenere scolaro. Non so se sia stato in tutto un malanno il dannunzianesimo; certo, sarebbero stati malanni peggiori il pascolismo ed il fogazzarismo, che avrebbero educato le future generazioni al rammollimento sentimentale ed alla ca-

suistica bigotta. Il d'Annunzio non incute la venerazione che incutono i grandi maestri; è maestro di mestiere letterario più che di vita e d'anima totale. Forse è un ostacolo sulla via della tradizione, come un gran masso collocato nel cammino della storia; ma è sulla via della tradizione e nel cammino della storia, Non bisogna spaventarsi davanti all'ostacolo, né ci si deve mettere a sedere sul masso. ch'è nel mezzo della via. Bisogna scavalcarlo di buon animo, e andar oltre. Ma, quando s'è oltrepassato l'ostacolo, è un ozioso e odioso capriccio vendicarsene tirandogli un calcio; ed è una ingenerosa menzogna negare al d'Annunzio il suo grande posto nella strada maestra della letteratura italiana. Egli è schiettamente italiano, come non è, per esempio, il Fogazzaro o il suo rivale Arturo Graf; ed è, senza limiti, universale, come non era il Carducci, né, tanto meno, Giovanni Pascoli. È grande gloria del d'Annunzio avere strappato la letteratura italiana dal quasi secolare isolamento, nel quale, ignorata, languiva, e averla ricondotta a respirare la grande aria dello stadio in cui gareggiano le nazioni. Poich'egli seppe rappresentare l'anima malata di tutta un'epoca, con l'opprimente gravame del passato, col confuso sentore dell'avvenire.

Se noi, uscendo dalla crisi che ebbe in Gabriele d'Annunzio il suo complice, la sua vittima e il suo poeta, desideriamo ed invochiamo un'altra anima storica ed un altro spirito poetico, l'ardore della nostra speranza non basta a disperdere la tristezza, che ci coglie, quando pensiamo come le cose intorno alle quali roteò il vortice dei nostri primi entusiasmi siano già divenute materia di matura ponderazione,

di ragionata analisi, di freddo giudizio che respinge senza incrudelire od accetta senza abbandonarsi. Il d'Annunzio, che dieci anni fa, che cinque anni fa era l'oggi e il domani della nostra insaziabile e innamorata fantasia, s'è già trasformato in un fatto storico, che c'ingombra il tavolino e la mente, e che bisogna togliere di lì per collocarlo in uno scaffale, proprio nel posto che gli compete, dopo averlo debitamente classificato e contrassegnato nel catalogo delle nostre cognizioni. Allora, se ritorniamo per un istante con la memoria alle ore d'indicibile frenesia che ci diedero anche le pagine e le opere del d'Annunzio da noi oggi rinnegate, al fremito convulso con cui sfogliammo le pagine del nuovo poema, chiesto quasi in elemosina, *per ventiquattr' ore soltanto*, ad un amico più ricco, o al singulto che spesso c'interruppe durante la declamazione in un cerchio d'amici che trattenevano, ascoltando, il respiro e s'affocavan nelle guance; allora una filiale gratitudine c'inonda il cuore per l'artista che passó davanti alla nostra adolescenza come un largo fiume di felicità. Svanisce il freddo orgoglio d'essere divenuti storiografi di noi stessi, d'esser giunti un chilometro più innanzi sulla via della storia, di poter guardare al d'Annunzio e al dannunzianesimo come si guarda a un grande e ad un piccolo passato. E, pur ripigliando lentamente il cammino, susurriamo alla sorte una goethiana preghiera:

Gib meine Jugend mir zurück.

Restituiscimi la mia giovinezza, pur con i suoi dissennati furori, pur con le sue pazze idolatrie.

Napoli, febbraio — Torino, maggio 1909.

NOTA.

Non è questa la prima volta che parlo pubblicamente intorno all'opera di Gabriele d'Annunzio. Anzi, cominciai troppo presto. Appena diciassettenne, sotto l'impressione delle opere qui raggruppate nel capitolo: *L'avvento del superuomo* (cf. p. 63 sgg.), pubblicai un articolo, puerilmente antidannunziano:

1. *Il principio della fine*, firmato *Syrius*, nella rivista « La Scintilla » di Palermo (anno I, n. 1, 5 marzo 1900).

Delle opere comprese nel capitoletto: *La vittoria* (cf. p. 82 sgg.) — conobbi allora personalmente il poeta — discorsi ripetute volte in tono apologetico. Credo presso che irreperibili due miei articoli, a proposito della *Francesca*, pubblicati coi titoli:

2. *Francesca di G. d'A.*, e

3. *La critica dei confronti* (contro il malvezzo di fraintendere la tragedia dannunziana, paragonandola alle terzine dantesche), nella « Medusa » di Firenze, anno I, n. 11, 13 aprile, n. 13, 27 aprile 1902.

Sulla *Laus Vitae* apparve un mio lunghissimo saggio:

4. *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, nella « Nuova Antologia » (1 e 16 settembre 1903).

Fin d'allora (cf. qui p. 92 sgg.) riconoscevo nella *Laus Vitae* il più puro capolavoro dannunziano. Esagerai nell'interpretazione, e credetti sul serio che la concezione di Gabriele d'Annunzio potesse intendersi idealisticamente.

In séguito ad alcune osservazioni di Benedetto Croce, temperai d'un poco il mio pensiero ed espressi il mio parziale ravvedimento in un articolo, più equilibrato nel tono, sebbene egualmente entusiastico nella sostanza, che pubblicai su

5. *Le nuove Laudi*, nell' « Illustrazione Italiana » (27 dicembre 1903).

La seconda annata della *Critica* pubblicò il saggio di Benedetto Croce sull'opera dannunziana (1904, gennaio e marzo, p. 1-28 e 85-110). Si deve al Croce, finora, il più bello e compiuto ed equanime giudizio complessivo sul d'A., come al Croce si deve la magnifica bibliografia dannunziana (cf. *La Critica*, II, pp. 169-190, III, pp. 437-480, VI, pp. 256-262), sulla quale fu compilato il rapido elenco che chiude il nostro libro. Un altro libro sul d'A., che bisogna aspettare con molta speranza, ha compiuto e darà fra non molto alle stampe Alfredo Gargiulo. Le analisi più acute del verso e dello stile dannunziano si trovano negli articoli — purtroppo non raccolti in volume — di Francesco Pastonchi.

Benedetto Croce polemizzava gentilmente contro di me, rifiutando la mia interpretazione idealistica dell' opera dannunziana. Ho dovuto accettare la sua opinione. In quel tempo si pubblicava a Firenze una rivista, « Hermes », intorno alla quale si raggruppò l' ultimo considerevole movimento dannunziano della gioventù letterata italiana (cf. qui p. 171 sgg.). Se ne può leggere il proclama nell'anonima, ma da me scritta:

6. *Prefazione* (« Hermes », fascicolo 1°), ove si sostiene una tesi non contraddetta, d' altronde, in questo libro: essere d'Annunzio sulla via della tradizione italiana ed essere magari necessario oltrepassarlo, ma a patto d'averlo prima compreso e assimilato.

L' « Hermes » non morì dannunziano. Pochi mesi dopo la sua comparsa, pubblicai un lungo scritto:

7. *Resurrezioni* (« Hermes », marzo-aprile 1904), dove è evidente, malgrado la non rinnegata ammirazione per l'artista, la mia antipatia per l'enfasi dannunziana e la mia diffidenza per il dannunziano paganeggiamento.

Tradussi allora in versi siciliani, mantenendomi strettamente fedele alla metrica del testo, la *Figlia di Jorio*. La traduzione fu messa in prova nel maggio; fu recitata a Roma, dalla compagnia di Giovanni Grasso, il 17 settembre 1904. Qualche frammento fu pubblicato allora sul *Giornale d'Italia* e sulla *Tribuna*.

Per le opere della decadenza, si possono vedere due miei articoli negativi su

8. *La Fiaccola sotto il moggio* (nel « Campo » di Torino, 28 maggio e 4 giugno 1905);

ed un articolo negativo, a proposito della *Fedra*:

9. *I rimasugli del d'Annunzio* (nella « Stampa » di Torino, 5 maggio 1909).

Per i rapporti fra il d'Annunzio e i giovani, vedi:

10. *Il poeta Coselschi* (nella « Stampa », 15 maggio 1909).

Maturando questo libro, ho mantenuto nella linea generale gran parte dei giudizii, che nel corso di nove anni avevo saltuariamente espressi su riviste e su giornali. Altri giudizii miei ho modificati o temperati o esacerbati o addirittura sovvertiti. Ed ho compilato questa nota per offrire un divertimento a coloro, che amano mettere i critici in contraddizione con sé medesimi: persuaso come sono che il primo dovere d'un uomo pensante non consiste nel mantenersi grettamente fedele al suo pensiero passato, ma nel ripensarlo rielaborandolo per raggiungere una sintesi più alta ed un più maschio possesso del vero.

BIBLIOGRAFIA DANNUNZIANA.

NOTA BIOGRAFICA. — Gabriele d'Annunzio, n. a Pescara (prov. di Chieti) il 12 marzo 1863.

I.

OPERE DEL D'ANNUNZIO.

1. *All' augusto Sovrano d' Italia Umberto I di Savoia — XVI marzo del MDCCCLXXIX suo giorno natalizio.* Augurii e voti dei giovani Vittorio Garbaglia e Gabriele d'Annunzio. Prato, Tip. Giacchetti, 1879.

2. *Primo Vere* — liriche di Gabriele d'Annunzio (Floro). Chieti, Tip. Giustino Ricci, 1879.

3. *In Memoriam* — versi di Gabriele d'Annunzio (Floro Bruzio). Pistoia, Tip. Nicolai, 1880.

4. *Primo Vere* — Seconda edizione corretta con penna e fuoco, ed aumentata. Lanciano, Carabba, 1880.

5. *Canto Novo* — Roma, Sommaruga, 1882.

Oltre l'edizione grande, con disegno di F. P. Michetti, ve ne ha una economica nella *Collezione Sommaruga*, n. 1, più volte ristampata.

6. *Terra Vergine* — Roma, Sommaruga, 1882.

Anche di questa raccolta si ha una edizione economica nella *Collezione Sommaruga*, n. 2.

7. *Intermezzo di rime* — Roma, Sommaruga, 1884.

8. *Il libro delle Vergini* — Roma, Sommaruga, 1384.

9. *San Pantaleone* — Firenze, Barbera, 1886.

10. *Isotta Guttadàuro ed altre poesie*, con disegni di Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Giuseppe Cellini, Enrico Coleman, Mario de Maria, Cesare Formilli, Alessandro Morani, Alfredo Ricci, G. A. Sartorio — Roma, Ed. *La Tribuna*, 1886.

11. *Il Piacere*, romanzo — Milano, Treves, 1889.

12. *L'Isotteo*, *La Chimera* (1885-1888) — Milano, Treves, 1890. Ristampa del n. 10.

13. *Elegie Romane* (1887-1891) — Bologna, N. Zanichelli, 1892. Nuova ediz., Milano, T. Antongini e C., 1906, con versione latina di C. de Titta.

14. *Giovanni Episcopo* — Napoli, L. Pierro, 1892.

15. *L'Innocente*, romanzo — Con un disegno di G. A. Sartorio. Napoli, F. Bideri, 1892.

Se ne ha anche una tiratura in 4° grande su carta a mano, priva però del disegno del Sartorio.

16. *Poema Paradisiaco, Odi Navali* (1891-1893) — Milano, Treves, 1893.

Delle *Odi Navali* una parte era stata pubblicata in un opuscolo: *All'armata d'Italia per la morte dell'ammiraglio Saint Bon*, Odi navali. Napoli, F. Bideri, 1892.

17. *Intermezzo* — Con un disegno di F. P. Michetti — Napoli, F. Bideri, 1894.

Edizione assai accresciuta, dalla quale, per altro, sono escluse alcune delle poesie comprese nell'ediz. segn. al n. 7.

18. *Trionfo della Morte*, romanzo — Milano, Treves, 1894.

19. *L'Allegoria dell'Autunno* — Omaggio offerto a Venezia da G. d'A. — Firenze, Paggi, 1895.

20. *Le Vergini delle Rocce*, romanzo — Milano, Treves, 1896.

Compiuto questo libro, il d'A. dette il nome di «Romanzi della Rosa» ai tre: *Il Piacere*, *L'Innocente* e *Trionfo della Morte*; e con *Le Vergini delle Rocce* aprì la serie dei «Romanzi del Giglio», dei quali gli altri due annunziati: *La Grazia* e *L'Annunziazione*, non sono stati finora pubblicati.

21. *Canto novo — Intermezzo* (1881-1883) — Edizione definitiva — Milano, Treves, 1896.

Il *Canto novo* vi compone qui di poche delle liriche, compresa nell'ediz. segn. al n. 5, e quasi tutte assai corrette: ve ne ha qualcuna nuova.

22. *Sogno d'un mattino di primavera* — Roma, «Italia», 1897.

Ristampata a Milano, Treves, 1898.

23. *La Parabola delle Vergini fatue e delle Vergini prudenti* (nella *Nuova Antologia*, 16 dicembre 1897).

24. *La Parabola dell'Uomo ricco e del povero Lazaro* (nella *Nuova Antologia*, 1° gennaio 1898).

25. *La Parabola del Figliuol prodigo* (nel *Mattino* di Napoli del 1898; ristampata nell'*Hermes* di Firenze, anno I, 1904, n. 1).

26. *La Città Morta*, tragedia — Milano, Treves, 1898.

27. *Sogno d'un tramonto d'autunno*, poema tragico — Milano, Treves, 1898.

È il secondo dei «Sogni delle Stagioni». Cfr. n. 22.

28. *La Gioconda*, tragedia — Milano, Treves, 1899.

29. *La Gloria,* tragedia — Milano, Treves, 1899.

30. *Il Fuoco,* romanzo — Milano, Treves, 1898.

31. *La Canzone di Garibaldi* — Milano, Treves, 1901.

32. *In morte di Giuseppe Verdi,* canzone preceduta da un' orazione ai Giovani — Milano, Treves, 1901.

33. *Francesca da Rimini,* tragedia—Milano, Treves, 1902.

Ve ne ha un' edizione economica, Milano, Treves, 1903, dove appare il titolo generale: *I Malatesti*, trilogia della quale le altre due parti dovrebbero essere: *Parisina* e *Sigismondo Malatesta*, finora non pubblicate.

34. *Canzone a Victor Hugo* — Per il centenario di Victor Hugo, 1802-1902 — Milano, Treves, 1902.

35. *Le novelle della Pescara* — Milano, Treves, 1902.

Contiene tutte le novelle del *San Pantaleone* (v. n. 9), meno due: *Il Commiato* (che è entrata a far parte del romanzo *Il Piacere*) e *San Laino navigatore*. I titoli sono spesso mutati. Vi è aggiunta col titolo *La Vergine Orsola*, la prima del *Libro delle Vergini* (v. n. 8). Sono aggiunte anche *La morte del duca d' Ofena* e *La madia*, che, insieme col *Martirio di Galluca* (intitolato *Il martire*), furono prima raccolte in un volumetto col titolo: *I Violenti*, Napoli, L. Pierro, 1892, nella «Collezione Minima», n. 18. In quella stessa collezione, n. 19, furono ristampate, col titolo: *Gli idolatri*, tre delle novelle del *San Pantaleone*.

36. *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi* — Milano, Treves, 1903.

È il primo libro col titolo *Maia* e contiene la *Laus Vitae*.

37. *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi* — Vol. II, Milano, Treves, 1904.

Comprende i libri II e III: *Elettra* ed *Alcione*, con le poesie sparsamente edite e alcune inedite, composte nel decennio 1894-1904.

38. *La figlia di Iorio*, tragedia pastorale — Milano, Treves, 1904.

Se ne ha anche un libretto, fatto dallo stesso D'A., musica di A. Franchetti — Milano, Ricordi, 1906.

39. *La Fiaccola sotto il moggio* — Milano, Treves, 1905.

40. *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri. La Vita di Cola di Rienzo* (nel *Rinascimento* di Milano, nn. II. III. IV. — 10 dicembre 1905 — 5 gennaio 1906).

41. *Prose scelte* — Milano, Treves, 1906.

42. *Più che l'amore*, tragedia moderna, preceduta da un discorso e accresciuta d'un preludio, d'un intermezzo e d'un esordio — Milano, Treves, 1907.

43. *Canzone e orazione per la morte di G. Carducci* — Milano, Treves, 1907.

44. *La Nave*, tragedia — Milano, Treves, 1908.

45. *Fedra*, tragedia — Milano, Treves, 1909.

II.

SCRITTI DI ARTE E POLITICA.

1. *F. P. Michetti:* nella *Tribuna Illustrata* del 1891.

2. *Il romanzo futuro*, frammento d'uno studio su l'*Arte Nuova*: nella *Domenica del don Marzio*, di Napoli, 31 gennaio 1892.

3. Articoli su *E. Zola*, nella *Tribuna* di Roma del 1893, nn. 181, 188, 193.

4. Il libro di Angelo Conti: *La Beata riva*, trattato dell'oblio, Milano, Treves, 1900, è preceduto da un ragio-

namento di Gabriele d' Annunzio che va da pag. I a pag. XLVIII e del quale un frammento fu prima pubblicato nel *Convito,* 1895.

5. Gli *Studi di letteratura italiana* di Enrico Nencioni, Firenze, Le Monnier, 1898, sono preceduti da un discorso di G. d' A., già edito nella *Tribuna.*

6. Una serie di articoli del d'Annunzio concernenti la marina da guerra italiana, pubblicati nella *Tribuna*, furono riuniti nel volumetto: *L' Armata d' Italia* (capitoli estratti dal giornale *La Tribuna*) — Roma, Stab. tip. della *Tribuna,* 1888.

7. Il discorso elettorale del 1897 fu riprodotto da tutti i principali giornali del tempo.

Alcuni di questi scritti sono ristampati nelle *Prose scelte* (v. s.).

II.

STUDI CRITICI INTORNO AL D'ANNUNZIO.

Il catalogo, che precede, è come si è detto (p. 186), molto sommario; e anche più rapide saranno le indicazioni relative alla letteratura intorno al D'A., rimandandosi alla citata *Bibliografia dannunziana,* che accompagna lo studio del CROCE sul d'Annunzio, nella *Critica* (vol. II, III, VI).

Dei lavori critici italiani sono da ricordare anche (oltre gli articoli già accennati, del PASTONCHI, nel *Corriere della sera*), quelli di LUIGI CAPUANA, nei voll. *Per l'arte,* Catania, Giannotta, 1885, *Gli « ismi » contemporanei*, ivi,

1898, e nella *Rivista d'Italia*, 15 marzo 1900; di DINO MANTOVANI, *Letteratura contemporanea*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903, pp. 331-394; e di G. S. GARGANO (articoli nel *Marzocco*).—Il primo articolo, dedicato al D'A., fu scritto da GIUSEPPE CHIARINI, nel *Fanfulla della domenica*, 2 maggio 1880 (v. estratti in *Critica*, II, pp. 164-6). Come documento dello scandalo, suscitato dalla poesia dannunziana dell' « Intermezzo », è da vedere il volumetto: *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga, 1884, con scritti di Chiarini, Lodi, Nencioni e Panzacchi, e sonetti di Marco Balossardi (Guerrini-Ricci). La polemica sui plagi si svolse principalmente nella *Gazzetta letteraria* di Milano del 1895-1896, per opera del THOVEZ. I risultati di essa si vedano, ora, insieme con altre notizie consimili, nel fascicolo della *Critica*, del 20 maggio 1909 (VII, pp. 165-177).

Dei lavori stranieri, in prima linea, l'articolo del DE VOGÜÉ, *La renaissance latine, G. d'A.*, in *Revue des deux mondes*, 1 gennaio 1895; e, poi, quelli di R. DOUMIC, nel vol. *Les jeunes*, Paris, Perrin, 1896; di OUIDA, in *Critical Studies*, London, Fisher Unwin, 1900; di V. CRAWFORD, in *Studies in foreign Literature*, London, Duckworth, 1899; di A. VON PUTTKAMMER, *G. d'A.*, nella collezione *Die Dichtung*, ed. da P. Remer, 1905; di E. TISSOT, *Les sept plaies et les sept beautés de l'Italie*, Paris, Perrin, 1900, e nella *Grande revue*, 25 gennaio 1908.

INDICE.

I.

CHE COS'È IL DANNUNZIANESIMO?

... ... pag.

II.

LO SPIRITO E L'ARTE DANNUNZIANA NEL LORO SVOLGIMENTO.

1. LA BIOGRAFIA DELL'UOMO E DELL'ARTISTA » 15
2. ORIGINI DEL TEMPERAMENTO DI D'ANNUNZIO ... ... » 20
3. L'ORA GIOCONDA ... ... » 28
4. LA CRISI SENSUALE ... ... » 36
5. LA CRISI MORALE ... ... » 52
6. L'AVVENTO DEL SUPERUOMO ... ... » 63
7. LA VITTORIA ... ... » 82
8. DECADENZA ... ... » 107

III.

BELLO E BRUTTO NELL'ARTE DEL D'ANNUNZIO.

1. GLI ELEMENTI INTELLETTUALI DELL'ARTE DANNUNZIANA ... ... » 121

2. IL «MONDO» DI GABRIELE D'ANNUNZIO ... pag. 127
3. FORMA, LINGUA E STILE ... ... » 135
4. ANALISI DELLA MALATTIA DANNUNZIANA » 146
5. D'ANNUNZIO NELLA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA ... ... » 152
6. SINTESI DELLA MALATTIA DANNUNZIANA » 159
7. SIGNIFICATO DEFINITIVO DELL'OPERA DANNUNZIANA ... ... » 165

IV.

CHE COS'È IL DANNUNZIANESIMO.

... ... » 171

NOTA.

... ... » 183

BIBLIOGRAFIA DANNUNZIANA.

... ... » 189

d' 119040 LI.

A6158
.Ybo

zio.

NAME OF BORROWER.

Guagnelli

BINDING SECT. OCT 23 1969

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 30 27 01 010 2